

PARAGONE

diretto da Roberio Longhi

113

ARTE

PREVITALI: *Collezionisti di primitivi nel Settecento -*
GRISERI: *Nuove schede di manierismo iberico*

Antologia di artisti

Appunti

M A G G I O

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1959

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA, ANTONIO BOSCHETTO,
GIULIANO BRIGANTI, ENRICO CASTELNUOVO, RAFFAELLO CAUSA,
MINA GREGORI, ANDREINA GRISERI, ROBERTO LONGHI,
ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE, FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 1100
(estero L. 1200)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 6000
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 7000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	

GIOVANNI PREVITALI

COLLEZIONISTI DI PRIMITIVI NEL SETTECENTO

PER RICOSTRUIRE la storia della fortuna critica dei primitivi italiani non è senza importanza cercare di raccogliere e riordinare eventuali notizie su di un collezionismo, indirizzato particolarmente alle opere d'arte italiane 'anteriori a Raffaello' (pre-raffaellite), in un'epoca come il Settecento che siamo soliti considerare del tutto cieca ai valori dell'arte medioevale, e ciò in base all'ovvia considerazione che non si ha collezionismo che per oggetti che presentino, per una ragione o per l'altra, un forte interesse (che valga la pena di spenderci soldi e fatica) e dei quali si trovi quindi il modo, per un verso o per l'altro, di dare una qualche valutazione positiva.

L'indagine dei criteri in base ai quali avveniva questa valutazione positiva non è compito specifico di questo contributo che si propone semplicemente di provare il primo assunto: quello dell'esistenza di collezionisti di primitivi, passando brevemente in rassegna le principali raccolte di cui ci sia giunta notizia indicandone, ove possibile, alcuni caratteri salienti.

Da questo punto di vista acquista grande importanza una notizia singolare che troviamo nell'opera di Pierre Jean Grosley (1718-1785), *Observations sur l'Italie et sur les italiens*, uno dei più eruditi tra i numerosi 'Viaggi in Italia' di cui è ricco il Settecento:

'Chez l'Abbé Facciolati, cet Historien de l'Université de Padoue¹, dont j'ai parlé ci dessus, nous vîmes, dans un autre genre, une Collection aussi sçavante que singulière. C'est une suite de tableaux où se trouve, pour ainsi dire, développée l'histoire de la Peinture, depuis sa renaissance en Europe. Elle s'ouvre par les tableaux grecs, dont l'imitation forma les premiers Peintres d'Italie. Ils représentent des Madones servilement calquées, sans goût de dessein, & d'une exécution dont la sécheresse & la platitude ne diffère en rien de celles de ces estampes en bois & grossièrement enluminées, dont nos paysans parent leurs cabanes. L'art se déloppe par degrés dans les Maîtres suivans. L'on arrive à Raphaël & au Titien par le Giotto, le Mantegna, les Bellins, & ...'².

Dunque già nel 1764 questo Abate Facciolati aveva messo insieme una raccolta dove figuravano, in ordine cronologico, madonne bizantine (magari meno antiche di quanto si

credeva), trecentisti e quattrocentisti. Il criterio che è al fondo di una impresa di questo genere è chiaro: esso è ancora quello storico-teleologico del Vasari in base al quale si attua la prima forma di rivalutazione dei primitivi; si trattava di mostrare gli sviluppi della pittura ed i suoi passi verso la perfezione; i quadri quindi erano esposti più all'interesse che all'ammirazione del pubblico; ma vi è dietro, è evidente, una forma di incipiente storicismo, un interesse per i documenti storici che, se pure non ha ancora niente a che fare con un 'gusto' per il medioevo, ne è però la necessaria premessa; ed è significativo che il Facciolati rappresenti, anche nel campo della storia della filosofia, questo medesimo spirito di erudizione e di interesse per la storia; egli infatti come ricorda il Garin³, intendeva ridurre ogni insegnamento filosofico a quello della storia della filosofia: 'Nulla est adulescentibus tradenda Philosophia, nisi historica'.

Che questo primo importantissimo passo sulla via di un completo apprezzamento del nostro medioevo artistico ottenesse anche un certo successo, lo mostra lo stesso commento che il Grosley fa seguire alla notizia:

'... le Cabinet de M. Facciolati... offre un coup d'oeil infiniment plus satisfaisant, & infiniment plus intéressant sous ce point de vûe, que tant de riches & somptueuses Collections qu'offre l'Italie, & où en comparaison de celle-ci, on ne trouve, pour ainsi dire, que « disjecta membra Picturae »'⁴.

Se cerchiamo un esempio cui il collezionista padovano potesse essersi ispirato nel progettare la propria 'galleria progressiva' avremo la sorpresa di trovarlo a pochi chilometri di distanza e precisamente a Venezia, dove il ben noto padre Lodoli, 'Socrate moderno' e teorico dell'architettura, aveva raccolto, come ci informa il suo biografo Andrea Memmo, una collezione dello stesso genere. Se anzi si pensa che il Lodoli morì a Padova nel 1761, si potrebbe forse avanzare l'ipotesi che parte del materiale della sua collezione fosse finito proprio in quella del Facciolati.

Ecco come il Memmo ci riferisce della collezione di fra' Carlo Lodoli (1690-1761):

'Povero frate com'egli era e come diceva, non avrebbe potuto intraprendere l'acquisto d'una serie di quadri de' più celebri autori... pensò in conseguenza di formarne una ben dissimile da tutte quelle che soglionsi vedere, ma forse più utile, immaginandosi che i suoi quadri avessero a mostrar passo a passo la progressione dell'arte del disegno dal suo rinnovamento in Italia sino a' Tiziani, a' Correggi, a' Buonarroti ed ai Paoli'.

L'organizzazione della raccolta dimostra come, ad una data in cui le opere dello Zanetti e del Lanzi erano ancora di là da venire, il Lodoli avesse una conoscenza della storia della pittura primitiva tutt'altro che disprezzabile (e qualcosa poté forse insegnargliene il suo 'scopritore', il celeberrimo Scipione Maffei (1675-1755):

'Cominciava la sua raccolta da qualche antico rimasuglio di greco pittore, non difficile a trovarsi in quella Venezia, che prima del ristabilimento delle arti in Italia tutto il buono ed il bello traeva dalla Grecia... Poi veniva qualche opera de' primissimi Veneziani che da' Greci avevano imparato a dipingere, e de' quali non si conoscono più i nomi fino ad Andrea da Murano ed a Jacobello Fiore... Seguitava una piccola dipintura di Gentile Da Fabriano che, sebbene forastero può contarsi tra i Veneziani, perché ebbe pensione a vita dal Senato, e fu maestro per dir così della Scuola Veneziana, mentre insegnò a Jacopo Bellini padre del famosissimo Giovanni e del pur celebre Gentile... Proseguivano i due Vivarini da Murano, i Carpacci, Donato Veneziano, Marco Basaiti, i tre Bellini, i Croce, i Catena ed altri... In un'altra stanza aveva la progressione della Scuola Lombarda. Cominciava questa da un assai raro quadro col nome di Francesco Squarcione, maestro del vecchio Campagnuola e di Andrea Mantegna... Molti pezzi avea della Scuola Fiorentina cominciando da Cimabue e da Giotto e così ne possedeva alcuni pochi della Scuole Romana, Bolognese, Tedesca e Fiamminga' ⁵.

L'importanza di questa collezione è dovuta in gran parte all'epoca straordinariamente precoce in cui fu raccolta (ancora nella prima metà del Settecento) ed al netto prevalere, nella sua disposizione, del criterio storicistico della disposizione cronologica e per scuole sugli altri criteri (soggetto, formato, materiale) che erano ancora generalmente applicati.

Lo stesso concetto ispirerà, un anno dopo la morte del Lodoli, il progetto di collezione steso da un conoscitore e storico tedesco, il von Hagedorn ⁶ ed esso diverrà di applicazione sempre più comune via via che ci si inoltra nel secolo; nel 1770 è una galleria pubblica ad adottarlo: gli Uffizi per il presto famoso 'Gabinetto di antichi quadri' ⁷; già verso la fine del secolo a Venezia il marchese Girolamo Manfrin raccoglie i suoi quadri 'incominciando dai pittori primi e a' giorni nostri discendendo' ⁸.

Ma queste non sono le sole notizie di collezionismo di primitivi già verso la metà del secolo che ci avvenga di incontrare; alcune altre se ne possono raccogliere qua e là. Nell'opera sulla chiesa dell'Aracoeli del P. Casimiro (morto 1749) ⁹ troviamo un accenno da cui si ricava che già ai suoi tempi vi era chi si interessava a raccogliere opere d'arte medioevale, infatti un muratore confessò di avere 'tolto

in più volte una gran parte' del 'prezioso musaico' (Torriti?) che copriva il cornicione della facciata della chiesa e di averlo consegnato 'ad uno, che con grande istanza glielo avea richiesto'.

Dall'opera del Richa sulle chiese fiorentine sappiamo che c'era pure chi desiderava acquistare gli armadi (di Taddeo Gaddi), creduti dipinti da Giotto, della sacrestia della chiesa di Santa Croce a Firenze; egli infatti ci parla delle

'tanto lodate figurine di Giotto, in cui lode, dirò solamente, che essendo state richieste da' Personaggi in vendita offerendo alla Sagrestia argenti, e parati, e ricche altre compensazioni i savi Religiosi non vi hanno mai voluto acconsentire' ¹⁰.

Il sunnominato marchese Maffei ci fa sapere che custodiva 'nelle sue miscee' 'Opere de' secoli di mezzo in pietra e in metallo... che hanno qualche merito anche per la fattura...' e possedeva una tavola firmata e datata 1356' ¹¹.

Il primo straniero di cui si sa che abbia collezionato primitivi italiani è Hugford (1703-1778) di cui parla pure il Lanzi dicendo che 'ebbe fama di sagacissimo conoscitore delle mani dei pittori' ¹². A dire del Borenius

'He was the first to collect systematically the works of the early Italian masters, and in doing so he did not stop at the Quattrocento but went right back to the Trecento and the period of Giotto, and even to the Duecento' ¹³.

Sappiamo che egli possedette nel 1767 un Botticelli ('Santo Agostino', come Filippo Lippi; ora agli Uffizi), un Filippino ('ritratto', come Masaccio; ora agli Uffizi), un Angelico ('Tebaide', come Starnina; Uffizi), un Memling ('Madonna con bambino', come van Eyck; Uffizi); ed alla sua morte un quadro di scuola dell'Angelico ('Morte della Vergine', come Giotto; ora a Philadelphia, coll. Johnson); e questo è importante anche se, dopo quanto abbiamo visto del Maffei, del Lodoli e del Facciolati, sembri esagerato affermare, come fa il Fleming, che: 'No interest was shown in such pictures by any other collector, even from an antiquarian point of view, until the 1770's' ¹⁴. È anche probabile, anche se non del tutto certa, l'ipotesi del Borenius ¹⁵ che vede in lui quell'inglese di cui fa cenno nel 1808 Artaud de Montor nelle sue celebri *Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphael*, con le parole:

'Il avait entrepris de faire la même collection a Florence, il y a 60 ans: il avait déjà acquis 25 tableaux, et on avait fait pour lui les re-

cherches historiques dont j'ai profité; il a abandonné ce projet... Les plus intéressants de ces tableaux font part de la collection qui est actuellement chez moi, à Paris'¹⁶.

Ma anche se non si trattasse di lui, a noi basta sapere che, verso il 1748, c'era a Firenze un inglese (italianizzato) che collezionava (e probabilmente commerciava) primitivi. Lo Hugford è anche citato come 'well known for his judgement and practise in Painting as well as for the large Collection of Pictures which he is possessed of' da Thomas Patch (morto nel 1782), un altro inglese che viveva pure lui a Firenze dove si era stabilito nel 1755¹⁷, e che ha una certa importanza per il nostro argomento avendo pubblicato incisioni dalle opere di Masaccio, del Ghiberti e dagli affreschi di Spinello Aretino nella chiesa del Carmine a Firenze (allora creduti di Giotto) di cui staccò perfino dei frammenti, oggi gli unici superstiti¹⁸; fatto di cui ci dà egli stesso notizia nei termini seguenti:

'Queste pitture di Giotto nella chiesa del Carmine non si vedranno mai più fuor che in queste mie stampe poichè sono state distrutte... Io solamente ne ho salvati pochi pezzi concessimi dai padroni, che ho potuto staccare dal muro. E poichè tutto doveva perire ho voluto conservarne la memoria, perchè il tutto insieme considerato può essere di qualche piacere a chi vuol riflettere sul gusto delle diverse età'.

ed il Procacci ha dimostrato che già prima di lui

'qualcuno... aveva pensato di staccare quelle parti che forse già minacciavano di cadere'¹⁹.

Il Borenius ha giustamente notato che ciò nonostante il Patch era 'far removed from broadmindedness in aesthetic matters', come dimostra il passo dell'introduzione alla pubblicazione su Masaccio in cui lo stile del pittore toscano è apprezzato per essere:

'So different from the disagreeable stiffness in the horrid spectres of the School of Giotto and of the modern gretian Mosaicks'²⁰;

ma la sua pubblicazione degli affreschi di Masaccio non fu del tutto inutile se, quando le incisioni raggiungero Londra, Horace Walpole (1717-1797), 'not remembering' di aver visto gli originali a Firenze, poté scrivere eccitatissimo ad un amico esprimendo la speranza che lo studio di quelle incisioni potesse esser utile a Sir Joshua Reynolds: 'They may give him such lights as may rise him prodigiously', ignorando che Sir Joshua aveva, pochi anni prima, studiato a lungo gli originali e che essendo stato a contatto col Patch durante la sua residenza a Roma, non mancava, probabil-

mente, di essere ben informato delle pubblicazioni dell'amico²¹.

Questi casi di stranieri operanti in Italia richiama alla nostra mente l'osservazione dello Schlosser che

‘L'interesse per i « primitivi », così spontaneo nella stima che il Goethe ha per il Mantegna²², sarà risvegliato solo alla fine del Settecento dagli Inglesi che vivevano in Italia e vi mettevano insieme le loro raccolte; la collezione Solly, uno dei nuclei fondamentali della Galleria di Berlino, apparteneva appunto ad un mercante inglese’²³.

Affermazione che, a nostro avviso, fa il paio con quella sopra riportata del Fleming e che può essere accettata solo se riferita alla diffusione europea di un fenomeno restato fino ad allora prevalentemente locale.

Altri collezionisti inglesi che il Fleming ricorda sono: Frederick Hervey (1730-1803) il quale fu a più riprese in Italia, dove morì, e comprava le opere di:

‘Cimabue, Giotto, Guido da Siena, Marco da Siena, and all that old pedantry of painting which seemed to show the progress of art at its resurrection’²⁴;

e, anch'essi già della fine del secolo, Lord Ashburnham e William Roscoe. Bisogna infatti ammettere che il collezionismo di primitivi assume una assai maggior diffusione e diviene abbastanza comune già verso la fine del Settecento quando notizie di raccolte di quadri del Tre e del Quattrocento si incontrano, si può dire, ad ogni passo.

Di Lord Ashburnham il Waagen ci fa sapere che aveva riunito la più grande collezione privata di miniature del mondo²⁵; e da varie fonti ci viene ricordato John Strange (1732-1799), ‘le célèbre Strange’²⁶, ‘residente’ di S. M. Britannica presso la Serenissima Repubblica di Venezia (1773-1788), amicissimo di Frederick Hervey, il quale, come sappiamo dal Lanzi e dal d'Agincourt²⁷, aveva raccolto a Venezia, servendosi dell'aiuto dell'esperto e restauratore Giovanni Maria Sasso (1742-1803), un gran numero di ‘opere di veneti antichi’. Il Lanzi ricorda un dittico di Francesco del Fiore (padre di Jacobello), firmato e datato 1412, il d'Agincourt opere di Jacopo Bellini, Carlo Crivelli, e la ‘Strage degli innocenti’ di Girolamo Mocetto oggi alla National Gallery di Londra²⁸. Ma una parte addirittura preponderante nella diffusione del gusto per l'Italia e per la sua cultura in Inghilterra sembra che spetti a William Roscoe (1753-1831)²⁹.

Egli è l'autore di un'opera che ebbe grande successo:

'The Life of Lorenzo de' Medici Called the Magnificent' ³⁰, dove tratta anche, in un capitolo, degli artisti italiani da Cimabue a Michelangelo. Veramente, a giudicare da essa, difficilmente si sarebbe potuto sospettare in lui un possibile collezionista. La sua conoscenza dei principali monumenti dell'arte italiana primitiva sembra attinta soprattutto alle incisioni dell'«Etruria Pittrice» ³¹ ed anche quanto all'informazione sulla letteratura dell'argomento egli non sembra essere mai andato più in là di una attenta lettura del Vasari e del Baldinucci ³². Forse qualche barlume di comprensione si poteva intravedere laddove, a proposito della Madonna Rucellai, osservava:

«Un moderno Artista, che si ponesse a considerare questa pittura, si maraviglierebbe forse come avesse potuto eccitare un sì grande entusiasmo (ha appena riportato l'aneddoto vasariano sull'origine del nome «Borgo Allegri»). Ma l'eccellenza è unicamente relativa, ed è un sufficiente motivo di approvazione, quando il merito dell'opera eccede le forze del Secolo. Tali produzioni, che paragonate con l'opera di un Raffaello o di un Tiziano, non hanno quasi alcun pregio, quando però si considerino in ordine ai tempi in cui ebbero il loro nascimento, possono con ragione esser degne di non piccola lode» ³³.

Ma è anche vero che, poche pagine dopo, egli arrivava a far sue le parole del Baldinucci:

«... è necessario il confessare, che non poteva la pittura, benché fatta viva dalle mani di que' maestri, far gran pompa di se stessa, perché molto le mancava di disegno, di colorito, di morbidezza, di scorti, di movenze, di attitudini, di rilievo e di altre finezze e vivacità, onde ella potesse in tutto e per tutto assomigliarsi al vero» ³⁴.

O addirittura a stilare una stroncatura in piena regola del 'Martirio di S. Sebastiano' del Pollaiuolo in nome di principi ideal-religiosi:

«Il carattere delle loro figure (delle pitture primitive) eccede di rado quei modelli che si presentano in natura, e le forme di esse benché talora bastantemente corrette, sono per lo più volgari e grossolane... L'arte era tuttora straniera ad ogni soggetto grande e sublime; anche la celebre tavola del Pollajuolo non presenta che un gruppo di uomini mezzi ignudi, e assai triviali che scaricano le loro frecce contro una figura egualmente ignobile, la quale cambiando posto potrebbe senza improprietà rappresentare anch'essa un carnefice» ³⁵.

E in nota:

«Gli oggetti di orrore e di disgusto, i freddi dettagli di una deliberata barbarie non possono esser soggetti proprj dell'arte, perché non ammettono gli sforzi del genio... Ciò non ostante la riputazione di alcuni de' più celebrati pittori italiani è principalmente fondata sopra storie di questo genere... Può peraltro con ragione dubitarsi se spettacoli di questo

genere, che così frequentemente si trovano in luoghi sacri siano piuttosto atti a risvegliare lo spirito di ferocia, e di risentimento, che ad inculcare quei dolci e benefici principj in cui consiste la sostanza della religione¹¹.

Eppure, malgrado che pregiudizî teorici ed errori di informazione si presentino nella sua opera in forma massiccia, l'inglese, con splendida incongruenza, tutti li superò nella sua pratica attività, riuscendo a raccogliere una delle più complete collezioni di primitivi dei suoi tempi, dove, accanto al 'Ritrovamento di Gesù nel Tempio' di Simone firmato e datato 1342, a due dei frammenti di Spinello staccati dal Patch (ancora come Giotto), a quadri del Catena (come Perugino), Signorelli (come Cima da Conegliano), Bellini, Pier Francesco Fiorentino, ecc. figurava perfino una Pietà dell'antipatico Pollajuolo (quadro che la critica moderna doveva però riconoscere come facente parte della predella di S. Giovanni in Monte di Ercole de Roberti). Il Roscoe si meritò così l'elogio del Waagen che dice esser egli stato:

'One of the few men in England for whom the deep intellectual value of the works of art of the 14th. and 15th. centuries was not concealed...' ¹¹.

Un altro di quei pochi fu certamente quel William Young-Ottley (1771-1836) che viaggiò in Italia dal 1791 al 1801 circa, raccogliendo una delle più belle collezioni di primitivi: Ugolino di Nerio, il Maestro di S. Pietro a Ovile, 'Maso' come Simone Martini, don Silvestro Camaldolese, Gentile da Fabriano (la tavola centrale del polittico Quaratesi), Botticelli, Pesellino, de Robertis come Masaccio, ecc. ³⁸. I suoi studî sull'arte italiana del medioevo ci sono testimoniati anche dai disegni che egli trasse (ed in parte pubblicò) dagli affreschi di Cimabue, Giotto, Simone, 'Giotto' ad Assisi, da quelli di Ugolino di Prete Ilario nel Duomo di Orvieto, dagli armadi di Taddeo Gaddi in S. Croce, dal crocifisso di Giunta in S. Maria degli Angeli, dalla Deposizione della scuola di Nicola Pisano a Lucca, ecc. ecc. ³⁹, oltre che da alcune opere a stampa brevi ma importanti e non ancora apprezzate nel loro giusto valore ⁴⁰.

Se i collezionisti inglesi sono in prevalenza, non mancano però quelli di altri paesi: soprattutto con la tempesta delle guerre napoleoniche, che tanto scompiglio porteranno negli istituti religiosi italiani, e tanti quadri a prezzi infimi getteranno sul mercato ⁴¹, cominciano a formarsi dai funzionari della Repubblica (poi Impero) francese in Italia, delle for-

midabili collezioni (per non parlare dei quadri portati oltralpe colle perquisizioni ufficiali).

Il ministro plenipotenziario di Napoleone presso la Santa Sede, François Cacaault (1742-1805), acquistava quadri con una 'espèce de passion'⁴² e raccogliera con estrema facilità una collezione immensa (in parte passata al Museo di Nantes) dove, tra i quadri di tutte le epoche, non mancavano dei primitivi italiani, come la 'Stigmatizzazione di S. Francesco' di Sano di Pietro, una 'Madonna col bambino' di Bernardo Daddi, un pannello con 'S. Antonio e S. Sebastiano' del Perugino, il 'S. Nicola' di Cosmè Tura, un frammento di predella del Bergognone, un 'S. Giovanni' di Cenni di Francesco⁴³.

Ma colui che, specializzandosi, per così dire, nei meno costosi⁴⁴ primitivi, ne raccolse un gran numero fu il suo segretario di legazione, Artaud de Montor (1772-1849), il quale pubblicò egli stesso il catalogo della sua raccolta, fatto questo che contribuì non poco a dare alla sua collezione una celebrità forse sproporzionata al merito. Sentiamo come egli stesso ce ne parla in una pagina del suo *Viaggio nelle catacombe*:

'Ho formato in Italia una collezione di centodieci quadri del duodecimo, decimoterzo, decimoquarto e decimoquinto secolo da un autore greco, nominato Andrea Rico, di Candia, che viveva al principio del duodecimo secolo⁴⁵ fino a Pietro Perugino, maestro di Raffaello. Questa collezione, che è la sola di questo genere che esista, fu ordinata in Parigi... Confesso di provare infinito piacere nel confrontare queste pitture con quelle delle catacombe, poiché scorgo come si sieno conservate le tradizioni...⁴⁶ Indipendentemente da questa raccolta, per stabilire una filiazione di monumenti così perfetta come era possibile il formarla; ho raccolto alcuni pezzi dei freschi delle Terme di Tito... Le pitture delle catacombe ci fanno passare insensibilmente al quarto e al quinto secolo; ed io ne conservo alcuni frammenti'⁴⁷.

Era suo parere che i pittori del Due e del Trecento:

'produssero nel loro tempo opere più belle di quelle che nol sieno le pitture dei più grandi maestri del cinquecento'⁴⁸.

In base a questa convinzione ed 'avec du zèle, des soins infinis, des sacrifices, et de la patience'⁴⁹, riuscì a raccogliere 108 quadri che egli attribuiva a 38 maestri, tra cui Cimabue, Giotto, Simone Martini, Masolino, Masaccio, Filippo Lippi, Angelico, Botticelli, Piero di Cosimo ecc. Ed anche se oggi noi sappiamo che uno dei troppo numerosi Cimabue è opera del Maestro di S. Gaggio, uno dei quasi altrettanto frequenti Guido da Siena fu dipinto da Nardo di Cione ed uno degli

Alessio Baldovinetti dal Beato Angelico ⁵⁰, e possiamo senz'altro escludere, anche in base alla semplice descrizione, molte delle altre attribuzioni, cioè non toglie molto ai meriti del francese cui possiamo ben perdonare di aver voluto dare dei nomi famosi a dei quadri che egli apprezzava per i loro meriti intrinseci ⁵¹.

Ben più importante è, agli occhi nostri, la collezione che mise insieme il successore di François Cacaault come plenipotenziario francese presso la Santa Sede, il cardinal Joseph Fesch (1763-1839). Un buon gruppo delle opere già nella sua collezione passò, dopo la sua morte, al museo di Ajaccio dove si trova tutt'ora e comprende opere di Bernardo Daddi, Giovanni Bellini, Boccatti, Botticelli (una rara *Madonnina giovanile*), Tura (l'ultima sua opera nota), Andrea da Firenze, Jacopo del Sellajo, ecc. ⁵². Ma altre opere provenienti dalle sue raccolte si trovano al museo di Caen (Tura, *Carpaccio*), a Berlino (la '*Dormitio Virginis*', quella autentica, di Giotto), a Washington (la '*Natività Allendale*' di Giorgione), alla National Gallery di Londra soprattutto, dove si ammirano oggi la '*Adorazione dei Magi*' del Foppa, la '*Agonia al Monte degli Ulivi*' del Mantegna, un frammento della famosa '*Pala della neve*' di Masolino (e Masaccio) e la '*Raccolta della manna*' di Ercole de Roberti ⁵³. Né gli mancavano interessi per l'arte fiamminga se nel catalogo di vendita delle sue collezioni troviamo dei quadri attribuiti a van Eyck ⁵⁴.

Quadri attribuiti a Cimabue, Giotto, ecc. si trovavano pure nella collezione dell'architetto Léon Dufourny (1754-1818) ⁵⁵:

'membro dell'Istituto, che in tempo della sua lunga dimora in Italia, aveva mantenuto col d'Agincourt una non interrotta relazione di lavori, di indagini, di cure e di amicizia, e la di cui immatura morte privò le arti e la scuola francese d'un'esperta guida, d'uno zelante difensore' ⁵⁶.

Disegni di Filippino, Bartolomeo Montagna, Perugino, Piero di Cosimo, ecc. ed il bassorilievo di Donatello col '*Festino di Erode*', sono stati lasciati al museo di Lilla ⁵⁷ da Jean Baptiste Wicar (1762-1834), l'allievo di David che voleva far ghigliottinare tutti i pittori di genere ⁵⁸. Nell'inventario di vendita dei suoi beni steso subito dopo la morte sono ricordati:

'Cinquantanove Quadretti fra' quali una tavola a chiaro scuro rappresentante la pietà alta palmi sette, quattro Madonne circolari di palmi quattro circa, due Apostoli alti palmi cinque, e gli altri d'inferior grandezza fino a palmo uno, cinque soltanto con cornice, opere delle

prime Scuole del quattrocento, che non hanno altro merito che ricordare il risorgimento delle arti...'⁵⁹.

Un notevole incoraggiamento a formare delle collezioni di primitivi, l'Artaud de Montor, l'Ottley, il Dufourny, il Wicar, dovettero averlo dall'esempio di un francese residente a Roma (dal 1782), Jean Baptiste Seroux d'Agincourt (1730-1814); il quale scrisse, con gusto neoclassico, la prima storia dell'arte medioevale ed ebbe una importanza fondamentale nel diffondere in Europa *la conoscenza* del medioevo artistico italiano col divulgare i risultati degli studî italiani dell'ultimo cinquantennio e, mediatamente, *il gusto* per le opere d'arte 'dei primi secoli', per l'influsso esercitato sui giovani pittori stranieri che visitavano Roma nello scorcio del secolo (David, Wicar, Humbert de Superville, Flaxman). Le sue 'interessantissime collezioni', in cui 'si vede come lo spirito dell'uomo è sempre stato attivo anche nel periodo più confuso ed oscuro', furono visitate anche dal Goethe⁶⁰; esse consistevano soprattutto, per quel che ne possiamo sapere oggi, di iconi bizantine⁶¹, ma non vi mancavano avorî medioevali, rotuli miniati ('Exultet'), iscrizioni paleocristiane, opere di quattrocentisti (il 'Beato Giacomo della Marca con due donatori', firmato e datato 1477 dal Crivelli, oggi a Parigi) ed anche di trecentisti⁶², tra cui un quadro attribuito a Puccio Capanna, ed uno, firmato e datato 1374, di Barnaba da Modena in cui il d'Agincourt trovava:

'Una ricchezza che non dispiace, della facilità nel disegno, una disposizione nei panneggiamenti assai felice, ed anche una specie di espressione'

oltre ad un colorito 'di piacevole effetto'⁶³, quadro che è oggi alla National Gallery di Londra⁶⁴.

Nella stessa Roma non mancavano altri amatori delle antichità medioevali e dovevano essere, verso la fine del secolo, assai numerosi e disposti a pagare le sculture dei secoli di mezzo abbastanza bene perché valesse la pena di falsificarle⁶⁵. Ma con questo veniamo a parlare del collezionismo italiano dell'ultimo trentennio del secolo, abbastanza diffuso, come vedremo, per nulla trascurabile.

Il cardinal Francesco Saverio Zelada (1717-1801), per esempio, Prefetto degli studî del Collegio e Seminario Romano, Bibliotecario della Biblioteca Vaticana:

'Formò una biblioteca numerosa e ben scelta, un museo di sagre e profane antichità ed iscrizioni, delle serie preziose di monete e di medaglie rare'

ed 'il suo palazzo al Gesù era frequentato da tutti i sapienti'; formò nell'appartamento dei bibliotecarî al Vaticano (dove poi saranno posti il museo etrusco e quello egizio) 'un emporio di scienza ed arte' e si acquistò 'fama europea di Mecenate de' buoni studî' ⁶⁶. Nella sua collezione era l'altare Demidoff del Crivelli, ora a Londra ⁶⁷ e, come leggiamo nel d'Agincourt, un trittico del tardo Trecento firmato 'Johanes de Pisis' in cui il Lanzi volle riconoscere un'opera di Giovanni di Nicola ⁶⁸, un 'Sant'Antonio abate' bizantino, miniature del Trecento, ecc. ⁶⁹.

Il successore della Zelada come Prefetto degli studî, il veliterno Stefano Borgia (1731-1804), non fu certo da meno: penetrato com'era di 'amore, di cui lasciò tante testimonianze, per la dotta e veneranda antichità', pieno di 'zelo per tutto ciò che riguarda le arti', raccolse nella città natia un 'ricco museo', per arricchire il quale era deciso, come ci fa sapere il d'Agincourt, a non risparmiare 'cosa alcuna' ⁷⁰. In esso, accanto alle antichità etrusche, greco-romane, orientali, trovò posto una classe di *antichità sacre medioevali*. Dall'inventario che delle collezioni borgiane stese l'erede del cardinale conte Camillo Borgia apprendiamo che vi abbondavano gli avorî, le oreficerie, smalti, miniature, tavole bizantine; vi era il trittico di Taddeo Gaddi datato 1336 (oggi in Castel S. Angelo) e siglato in modo che il campanilismo locale fece interpretare come le iniziali di un mitico Andrea Velletrano ⁷¹; un 'S. Giorgio' 'creduto di Cimabue' ed un 'S. Biagio' pure 'creduto di Cimabue'; un 'quadro rotondo... con un carmelitano e otto figure che osservano una stella, attribuito a Simone Memmi da Siena'; un altro che 'Rappresenta la M. V. sedente, col Bambino e quattro Santi d'intorno di molto buono stile e assai finito, creduto di Giotto', in cui è forse da riconoscere la tavola di Bernardo Daddi nel museo di Capodimonte; la 'S. Eufemia' firmata e datata 1454 dal Mantegna; una tavola 'con Maria SS. ed il Bambino, opera di Vittore Pisano o Pisanello maestro di Pietro Perugino, dipinta nel 1484 per la famiglia Alfana di Perugia, della quale vi sono le armi. Quadro insigne e ben conservato' in cui riconosciamo, non senza qualche sorpresa, la 'Madonna' di Bartolomeo Caporali del Museo di Capodimonte, ecc. ecc. ⁷². A Stefano Borgia dobbiamo se S. Clemente è ancor oggi la meno manomessa delle basiliche medioevali romane; egli infatti, come titolare della chiesa, 'mostrossi... nemico d'ogni cambiamento nelle riparazioni da questa chiesa richieste', fatto che gli valse,

alla sua morte, l'appassionato rimpianto del d'Agincourt ⁷³.

Lo Zelada e il Borgia erano porporati, pezzi grossi dell'amministrazione dello stato, disponevano di mezzi finanziari non indifferenti. Ma non è detto che mancassero i semplici borghesi che, avendone la possibilità e presentandosene l'occasione, acquistassero opere d'arte medioevale. Dal della Valle, per esempio, sappiamo di un certo avvocato Mariotti il quale:

'Nel suo ricco, e copioso Museo ha per verità delle cose che fanno trascolare, e non si può negare, che mentre l'Italia signoreggiata dai Barbari aveva pressoché smarrite le tracce del buon disegno, i Greci tuttavia fin dai primi Secoli erano al caso di provare, che la loro scuola discendeva senza interruzione dal buono antico, e siccome per gli altri studi, così per il disegno erano presso che i soli a sapere' ⁷⁴.

In quella collezione:

'Si distinguono dalle latine le pitture greche non solamente per le diverse lettere o greche, o latine appostevi, ma ancora per la maniera totalmente diversa' ⁷⁵.

In quel 'museo pittorico' si ammira 'una tavoletta, che si vuole di Simone' ed

'una tavola... che rappresenta il presepio, e la venuta al medesimo de' Magi per adorare il nato Redentore. Dietro il presepio è figurato un monte; sopra il quale si vedono alcuni pastori guardare il gregge, che è poeticamente espresso per que' greppi, secondo il fare di maestro Pietro di Lorenzo, ossia Lorenzetti' ⁷⁶.

Ivi si conservavano ancora, come leggiamo nel d'Agincourt, dei preziosi frammenti di mosaico provenienti dal Triclinium di S. Leone presso S. Giovanni in Laterano ⁷⁷.

Ma non solo a Roma si cominciava, verso l'ottanta, a tener da conto le opere dei 'primi tempi'; dal Lanzi sappiamo che a Firenze, nel vestibolo del convento dell'Annunziata, certo padre Adami aveva ordinato una 'Raccolta di pitture antiche' dove, tra le altre tavole due e trecentesche, si trovava quella che dà il nome al Maestro della Maddalena ⁷⁸. D'altra parte, quando l'Hugford (o chi per lui) rinunciò alla propria collezione, i suoi quadri non furono forse 're-vendus à Florence, à differens particuliers'? ⁷⁹.

Sempre in Toscana, a Pisa, il Da Morrona raccoglieva madonnine duecentesche ⁸⁰ e nel 1796 perveniva per donazione al Museo di San Matteo il gruppo di più di quaranta tavole del canonico Sebastiano Zucchetti, comprendente principalmente opere mediocri di pittori pisani (Giovanni di Nicola, Turino Vanni, Jacopo di Michele detto Gera,

Cecco di Pietro) e toscani (Spinello Aretino, Lorenzo di Bicci) del tardo Trecento, ma dove figurava pure qualche opera migliore, come i due 'Santi' del Maestro di S. Torpè, i bellissimi quattro 'Santi' memmiani, il 'S. Giacomo apostolo' del 'Barna' e l' 'Annunciazione' di Giovanni da Milano che lo Zucchetti attribuiva, con errore abbastanza intelligente, a Tommaso di Stefano detto Giotto; insieme di quadri che costituì il nucleo primitivo e principale del futuro Museo Nazionale di Pisa ⁸¹.

A Siena il della Valle comprava, potendo, bassirilievi medioevali ⁸², i nobili Sozzini possedevano quadretti di Matteo di Giovanni ⁸³. Ma a Siena c'è di più: l'arcivescovo Zondanari faceva 'raccolta di pitture antiche della scuola senese' e ne aveva 'formato un quasi museo assai bello nella canonica', dove si trovavano 'alcuni quadretti' che il Lanzi, cui dobbiamo questa interessante notizia, credeva del Barna ed un presunto 'bozzetto' per l'affresco di Giotto ad Assisi con l' 'Apparizione di S. Francesco nel capitolo di Arles' ⁸⁴. Il bibliotecario della Sapienza poi, abate Giuseppe Ciaccheri (morto nel 1804), 'molte antiche tavole salvò dalla dispersione, seguita a molte altre della Toscana' e 'dai pubblici mercati in pochi mesi' 'ne raccolse un numero considerevole' ⁸⁵; collezione che costituirà poi il primo nucleo della pinacoteca di Siena ⁸⁶.

A Perugia di 'cose rare antiche e moderne', tra cui un coperchio di cassone quattrocentesco con 'Lo Sposalizio della Vergine', aveva 'fatta geniale raccolta il Signor Uditore Friggeri' ⁸⁷. A Bologna, tra le 'copiose raccolte' di 'immagini di trecentisti', il Lanzi ricorda quella dell'Istituto e l'altra, famosa,

'di palazzo Malvezzi, ove con lungo ordine sono esposti i quadri degli antichi maestri coi nomi loro, non sempre scritti di antica mano, né sempre certi ugualmente; ma da far sempre onore al genio della nobile famiglia che gli adunò' ⁸⁸

La quale 'curiosissima collezione di antiche pitture' è ricordata anche dal d'Agincourt ⁸⁹.

'dal Ch. P. D. Gabriele Maria Guastuzzi Monaco, poi Abate di questo Monastero. Venne poscia non poco accresciuto dal dottissimo P. Abate D. Andrea Gioanetti, ora amplissimo Cardinale Arcivescovo di Bologna';

Una certa fama ottenne anche il museo di Classe, vicino Ravenna, di cui ci parla anche il Lanzi il quale ci informa come vi si trovasse una raccolta di iconi bizantine (fino alle più moderne) ma di cui ci dà più ampia relazione la guida

di Ravenna del Beltrami. Da lui apprendiamo come il museo riconoscesse il suo 'principio, e avanzamento' e come contenesse 'buon numero di Marmi incisi, d'Iscrizioni Gentili, e Cristiane' ed i più svariati oggetti, tra cui 'una quantità di Pitture antiche in tavola' e 'diverse di maniera greca' ⁹⁰.

Ma, come abbiamo detto, i ricordi di amatori e collezionisti si fanno, verso la fine del secolo, numerosissimi e se ne potrebbero citare molti altri; quello che soprattutto ci interessa notare adesso è come la maggior parte delle collezioni italiane nominate fin qui siano state di formazione anteriore a quella delle famose collezioni straniere dell'Artaud de Montor, del Fesch, del Solly, dell'Ottley, ecc.: quella del Mariotti era già formata nel 1781 e così quella del Ciaccheri, quella dei PP. Classensi anteriore all' '83, quelle del Da Morrona e del della Valle già in via di formazione dall' '80 circa, certamente anteriori al '95 quelle del padre Adami, dello Zucchetti e dello Zondanari, addirittura di origine seicentesca quella Malvezzi.

Riprendendo la nostra rassegna, passiamo ad esaminare la situazione nel Veneto, che fu, per tutto il Settecento, un ambiente culturalmente vivo in cui fiorirono rigogliosi gli studi storico-artistici e dove con particolare fervore si esplicò il collezionismo. Abbiamo già esaminato i casi del Maffei, del Lodoli, del Facciolati e del Manfrin; dalla collezione di quest'ultimo sono pervenuti all'Accademia di Venezia una 'Madonna' di Nicolò di Pietro, firmata e datata 1394, il 'S. Giorgio' del Mantegna, il 'Ritratto di giovane' del Memling (come Antonello), ecc. ⁹¹; ma primitivi collezionava anche Girolamo Zanetti, che possedette la 'Pietà' giovanile del Crivelli passata poi allo Strange ⁹²; quel Giovanni Maria Sasso che abbiamo già avuto modo di ricordare 'fu egli pure conoscitore e raccoglitore di quadri' (gli appartennero infatti un quadro firmato di Quiricio da Murano, una 'Madonna' ed i libri di disegni di Jacopo Bellini); il Lanzi ricorda la 'gran raccolta' di manoscritti miniati dell'abate Matteo Luigi Canonici (1727-1805) ed il 'palazzo Nani ove, per gusto ereditario di quella nobil famiglia, il sig. cavaliere, oggidì vivente, raccoglie quanti può monumenti di antichità' ⁹³.

A Venezia era in funzione già nel sec. XVIII ⁹⁴ il gabinetto di restauro dell'inglese Pietro Edwards lo stesso che, preposto alla scelta dei quadri demaniali da introdurre nelle collezioni dell'Accademia, fece largo posto ai primitivi,

arricchendo quella raccolta (1812) di opere firmate di Giovanni da Bologna, Lorenzo Veneziano, Giambono, Andrea da Murano, Basaiti, Giambellino, Bissolo, Busati, Carpaccio, Diana, Jacopo da Valenza, Alvise Vivarini, Bartolomeo Vivarini, Michele di Matteo⁹⁵.

Opere 'firmate' da Nicolò Semitecolo, Simone da Cusighe, Antonio Vivarini, Guariento, Gentile da Fabriano, Alvise Vivarini, Carlo Crivelli, Caterina Vigri, Bartolomeo Vivarini, Antonio Veneziano, Tommaso da Modena, figuravano pure nella collezione del patriottico Girolamo Ascanio Molin (1738-1814); soltanto che nessuna delle firme ha resistito all'esame della critica. Evidentemente l'astuto patrizio voleva andar sul sicuro e non si fidava delle 'attribuzioni'...⁹⁶. Gli esperti veneziani quindi si videro, per così dire, costretti a mettere i propri pareri per iscritto; infatti si noti, non i quadri erano falsi ma le scritte soltanto, ed il caso, come vedremo, si ripeterà. In altre parole: tali scritte vanno considerate quali attribuzioni (e sia pure attribuzioni viziate dall'evidente proposito di rialzare i prezzi dei 'pezzi rari' che si venivano a 'creare') ed in questo senso esse costituiscono un documento prezioso per ricostruire lo stato reale delle conoscenze che dei primitivi veneti si avevano sul finire del Settecento; giacché è necessario supporre che le firme fossero tali da poter apparire, almeno a quei tempi, 'credibili'⁹⁷.

Non possiamo abbandonare Venezia senza ricordare infine che a quest'epoca (dal 1779) è già in formazione la collezione del patrizio veneziano Teodoro Correr (1756-1830) del cui interesse esteso all'arte dei primi secoli rendono testimonianza, nel museo che porta il suo nome, ventisette opere di primitivi, tra cui il 'Cristo che consegna le chiavi a S. Pietro' firmato e datato 1369 da Lorenzo Veneziano; tre Bellini giovanili, la 'Crocifissione', la 'Trasfigurazione' e la 'Pietà' (con la sigla falsa del Dürer); le 'Cortigiane' di Carpaccio; la 'Pietà' di Cosmè Tura, ecc. ecc.⁹⁸.

Addirittura traboccante di collezioni era Padova. Della consistenza della collezione Capodilista si può rendere conto ancor oggi ogni visitatore del Museo Civico di Padova dove sono finiti i suoi quadri; ricordiamo il 'Ritratto' di Giovanni Bellini, la 'Madonna' firmata del Basaiti, il 'Cristo morto' del Giambono (che a noi interessa particolarmente per la firma apocrifa: — OPVS * ANDRAEAE * MANTEGNAE * PAT —)⁹⁹, ecc. ecc. Né di minore importanza dovette essere la quadreria dei marchesi Dondi Orologio. A 'Monsignor

Francesco Scipione Marchese Dondi Orologio Canonico della Cattedrale' il Brandolese si dichiarava debitore di 'non poche' notizie di 'Pittori Padovani de' Secoli XIII, XIV e XV'¹⁰⁰ ed in casa del marchese Galeazzo finirono le copie antiche degli affreschi degli Eremitani già nella collezione Scotti della stessa città e lì, sotto il solito nome del Mantegna, si poteva ammirare il 'S. Giovanni Battista' di Ercole de Roberti, oggi a Berlino¹⁰¹. In casa Gradenigo, accanto ad un Mantegna spurio, se ne ammiravano due autentici: la 'Circoncisione' oggi a Berlino ed il 'S. Sebastiano' della Ca' d'Oro¹⁰².

Il marchese Tommaso degli Obizzi (1750-1803) nel ricchissimo museo che radunò nella sua villa del Catajo vicino Padova, riservò una sezione alle stampe del Quattrocento ed una alle 'sagre antichità'. Filippo Aurelio Visconti, che ne stese l'inventario nel 1806, così ne parla:

'La raccolta delle sagre antichità può avere due oggetti, uno quello di conservare le memorie di n. s. Religione, l'altro di far osservare la decadenza e il risorgimento delle arti, che dall'uso delle sagre immagini, e dalla costruzione di templi furono quasi direi alimentate nel loro nascimento. Io sinceramente non potrei dire che vi siano in questa raccolta monumenti tanto antichi, che possano spettare al decadimento delle arti, né dirò tampoco che siano cose, le quali illustrino i riti dell'antica Chiesa. Potrò peraltro francamente asserire, che vi sono molti monumenti che mostrano le diverse costumanze di varie chiese d'Europa, e che moltissimi sono i marmi scolpiti, gli avorj, le pitture, che additano il risorgimento delle arti...' ¹⁰³.

Al termine della nostra rassegna, ci siano consentite alcune considerazioni conclusive.

Innanzitutto la prima e la più ovvia che scaturisce dai dati da noi elencati è la constatazione dell'*esistenza* e della *diffusione*, nel Settecento, di un collezionismo particolarmente rivolto all'arte italiana anteriore a Raffaello. Abbiamo visto come, già nella prima metà del secolo, l'interesse storico-artistico a ricostruire nei monumenti, colle prove di fatto (secondo il concetto 'sperimentale' enunciato dal Malvasia)¹⁰⁴, l'evoluzione stilistica delle diverse scuole locali della pittura italiana portasse alcuni eruditi (Maffei, Lodoli, Facciolati, Hugford) a raccogliere disegni e pitture allora di scarso valore commerciale; come nella seconda metà del secolo anche presso conventi, curie vescovili, biblioteche, musei, ecc. si cominciassero a conservare con cura opere d'arte medioevale e del primo Rinascimento mentre sempre più numerose si fanno le notizie di eruditi, ecclesiastici e laici, che ne raccolgono gruppi cospicui oramai anche in-

dipendentemente dal perseguire come fine ultimo la 'serie completa' ¹⁰⁵. In tutto questo movimento non sono del tutto assenti i collezionisti stranieri, francesi (d'Agincourt, Dufourny, Wicar) ed inglesi (Hugford, Patch, Strange, Hervey) le cui collezioni non mostrano però ancora di distinguersi, né per importanza né per carattere, dalle italiane contemporanee. Tutto questo, e bisogna tenerlo presente, avviene prima dei cambiamenti provocati dalle guerre napoleoniche che rendono possibile la formazione delle spettacolose collezioni dei funzionari francesi (Fesch, Cacault) e degli amatori inglesi (Roscoe, Solly); è solo in questo secondo periodo, a cavallo dei due secoli, che vediamo insorgere il gusto tipicamente romantico per le forme di 'classicismo gracile' e sentimentale del Perugino, Garofalo, Costa, Francia, che sarà poi proprio dei Nazareni, puristi e simili; è anche in questo periodo che, nel tentativo di salvare il salvabile, si costituiscono in Italia, dove i privati non sono più in grado di reggere la concorrenza straniera, la maggior parte delle pubbliche raccolte, da quelle di Siena e di Pisa a quelle dell'Accademia di Firenze e di Venezia.

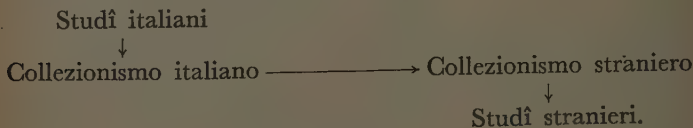
Per una corretta interpretazione dei dati esposti bisogna però tener presente, come testo a fronte, il panorama della letteratura artistica settecentesca. Non sfuggirà allora come i progressi nel numero dei collezionisti siano pressappoco paralleli a quelli degli studi contemporanei, ed essi, in gruppo assai sparuto ancora alla metà del Settecento, vedano infoltirsi le loro file verso la fine del secolo e come, anche nella loro distribuzione topografica, essi appaiano più frequenti proprio in quei centri (Roma, Firenze, Siena, Venezia) dove sappiamo essersi svolta l'attività dei maggiori critici (Zanetti, della Valle, Lanzi, Cicognara). D'altro lato, e da ogni parte, ci viene documentata in mille modi la stretta connessione che esisteva tra gli studiosi ed i collezionisti. Abbiamo avuto modo di accennare al legame Sasso-Strange-Hervey; ma il Sasso era, a sua volta, in corrispondenza col gruppo padovano de Lazara-Brandolese-Obizzi legato da amicizia strettissima al Lanzi ed, attraverso di lui, al gruppo fiorentino; il Lanzi, amico personale del della Valle, era poi in corrispondenza col cardinal Borgia ed il gruppo romano Zelada-d'Agincourt di cui sono noti i rapporti col della Valle, ecc. ecc. ¹⁰⁶. Quando pure non avveniva che la stessa persona fosse studioso e collezionista insieme (vedi i casi dei Maffei, della Valle, Da Morrona, Sasso, d'Agincourt, Young Ottley).

Se a questo punto ci domandiamo a quale delle due categorie, dei collezionisti o amatori e degli studiosi eruditi spetti il merito di essere arrivata prima alla comprensione del valore dall'arte medioevale, il che equivale a chiedersi se si sia trattato di una faccenda di sensibilità e di gusto o non piuttosto di una di erudizione e di recupero storico, vedremo che tutti gli elementi di cui sopra tendono ad indicare nei secondi i protagonisti della vicenda storica. Il fatto stesso che fra questi primi collezionisti così alta sia la percentuale degli eruditi e la funzione di punta tenuta da alcuni di essi già ce lo dicono; ed è abbastanza logico alla fin fine dato che originariamente solo per essi quelle opere potevano avere un qualche valore, come testimonianze o documenti di una storia pittorica d'Italia che interessava ricostruire; mentre un valore commerciale non lo acquisteranno che molto più tardi. Un'altra considerazione ci aiuta a trarre questa conclusione della dipendenza del collezionismo dagli studî contemporanei: l'osservare come nelle prime collezioni siano in numero assolutamente prevalente i quadri attribuiti a pochi 'nomi-chiave', Cimabue, Giotto, Masaccio, Mantegna, gli unici ritenuti di qualche valore, almeno come curiosità: qualche nome meno famoso appare, semmai, proprio nelle collezioni degli studiosi intenti a recuperare artisti 'minori' e di importanza anche solamente 'locale' (Barnaba da Modena in quella del d'Agincourt; Ugolino di Nerio in quella dell'Ottley; Lorenzo Veneziano in quella del Maffei; Guido da Siena, Matteo di Giovanni, Taddeo di Bartolo in quella del Ciaccheri); e, solo dopo che saranno state trattate le fila del lavoro critico di tutto il secolo (nella *Storia pittorica* del Lanzi), anche nelle grandi collezioni italiane e straniere. È così soltanto alla fine del secolo, e più nel successivo, che la figura del collezionista-erudito (Maffei, Facciolati, Borgia, d'Agincourt, ecc.) viene sostituita da quella del collezionista-dilettante, politico-diplomatico (Fesch, Cacaault, Artaud de Montor), mercante (Solty), ecc. Il significato stesso delle collezioni è dunque suggerito dalla condizione degli studî contemporanei; così quando i primitivi venivano apprezzati solo in quanto primi gradi di uno sviluppo, in base ad un concetto evoluzionistico, le collezioni seguivano anch'esse questo schema e dovevano necessariamente giungere ad avere almeno qualche piccolo pezzo di Tiziano, Raffaello, Correggio che mostrasse 'la perfezione dell'arte'. Collezionisti specializzati in soli primitivi non si troveranno che quando questi saranno stati rivalutati dagli studî e contemporanea

alla sfuriata primitivistica dei patiti per il 'classicismo prematuro' è la formazione della collezione Solly o di quella del conte d'Espagnac comprendente quadri attribuiti a Giotto, Giorgione e sua scuola, Francia, Bellini, Lorenzo di Credi, Perugino ecc.¹⁰⁷.

Credo che da quanto sopra si possa trarre la conclusione che, per quanto riguarda il collezionismo di primitivi, 'l'extraordinaire remue-ménage d'oeuvres d'art provoqué par les révolutions européennes, les sécularisations de couvents, les dispersions des galeries illustres, les confiscations républicaines...' ¹⁰⁸ se costituirà uno iato lo sarà solo nel senso di rendere europeo un fenomeno che in Italia era già diffuso da circa cinquant'anni e di divulgare (con tutti gli scadimenti propri di tali fenomeni di espansione) la conoscenza ed il conseguente apprezzamento che per i primitivi si erano venuti a formare in Italia in gruppi abbastanza numerosi di studiosi; non bisogna insomma dimenticare che se le armate napoleoniche i primitivi se li porteranno addirittura a casa, nelle carrette reggimentali, ciò potrà avvenire soltanto perché gli Zanetti e gli Affò, i della Valle e i Lanzi, avevano rese nuovamente preziose, coi loro studî, quelle vecchie 'assi'; sicché è solo dopo tale 'remue-ménage', nel 1811 e 1814, che in Francia si segue l'esempio degli Uffizi (del 1770) nel dedicare, nei pubblici musei, sale apposite ai primitivi. Fu infine dopo che notevoli 'stocks' di primitivi furono passati nelle collezioni d'oltralpe e d'oltremania che vediamo fiorire anche all'estero gli studî sull'argomento e calare in Italia non più soltanto dei nobili dilettanti ma dei veri studiosi: precursore l'Ottley nel 1791; il primo grande storico romantico, il von Rumohr, nel 1804; ma le loro opere non vedranno la luce che assai più tardi ¹⁰⁹.

Concludendo, se per chiarezza fosse consentito sintetizzare in uno schema i risultati di una ricerca, quello meno lontano dalla verità effettuale sarebbe questo:



NOTE

¹ Jacopo Facciolati (1682-1769), filologo, scrisse, tra l'altro, i *Fasti Gymnasii Patavini*, Padova (1757). Cfr. G. Natali, *Il Settecento*, seconda ediz., Milano (1944-1947), pag. 513.

² P. J. Grosley, *Observations sur l'Italie et sur les italiens, Données en 1764, sous le nom de deux Gentilshommes Suédois*, seconda ediz., Amsterdam et Paris (1774), vol. II, pag. 164.

³ E. Garin, *La filosofia*, Milano (1947), pag. 432. Può essere di qualche interesse riportare una lettera inedita del Facciolati a Mons. Giuseppe Livizzani in Roma, tratta dal codice n. 2038 della Biblioteca Corsiniana, da cui la raccolta di cui qui si tratta appare già in via di formazione. 'In occasione che si porta a Roma Mons. Bortoli Vesc. di Feltre, mando a V. S. Ill.ma una curiosa anticaglia, cioè un quadro antichissimo che porto dalla Grecia, come si crede, il nostro Squarcione, maestro di Mantegna. Rappresenta la deposizione di S. Eufrem Siro, alla quale fa comparire tutti i famosi Romiti colle loro insegne: e così significa la soprascritta. Sotto sta il nome del Pittore che si chiama Emmanuel Zanfurnari [il quadro è ora nella Pinacoteca Vaticana]. Per amor di Dio compatisca la mia mellonaggine (sic). Ho raccolte diverse anticaglie pittoresche per mio diletto, e questa è la più soffribile per la conservazione. Spero che il viaggio non la pregiudicherà, come niente mai pregiudicherà al sommo ossequio, con cui sono e sarò senza fine di V. S. Ill.ma e R.ma, Padova 28 ottobre 1751. Umil.mo...' Cfr. G. BOTTARI, *Sculture e pitture sacre estratte dai cimiterij di Roma*, tomo terzo, Roma, 1754, pagg. 219-236.

⁴ P. J. Grosley, *Observations cit.*, vol. II, pagg. 165-166.

⁵ A. Memmo, *Elementi d'architettura lodoliana, ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Zara (1834), vol. I, pag. 78 e segg.

⁶ C. L. Von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerei*, Leipzig (1762). E. Van der Grinten, *Enquiries into the history of art historical writing*, Amsterdam, 1953, pag. 79.

⁷ L. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze, accresciuta e riordinata per comando di S. A. R. l'Arciduca di Toscana, operetta estratta dal Tom. 47 del Giornale Pisano*, Firenze (1782). Cfr. J. Fleming, *The Hugfords of Florence*, in: 'The Connoisseur' (1955).

⁸ G. Moschini, *Della Letteratura Veneziana del secolo XVIII*, Venezia (1806), vol. II, pag. 105. Il criterio dell'ordinamento cronologico e per scuole dovette diffondersi prima limitatamente ai disegni; basti pensare all'ordinamento baldinucciano dei disegni degli Uffizi; e doveva essere di ordinaria applicazione già nella prima metà del Settecento. Cfr. i codici del P. Resta e la lettera del 16 marzo 1713 di Giuseppe Pinacci a Francesco Gaburri: 'Circa alli disegni, sono stimati tutti, quando sono di maestri primarj per la serie, dico tutti gli antichi: per studio e diletto, solo quelli dal Mantegna in qua...' (G. Bottari, *Raccolta ecc. cit.*, tomo II, Roma, 1757, pagg. 97-99).

⁹ F. Casimiro Romano, *Memorie istoriche della Chiesa e Convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Roma (1736), pag. 28. Cit. da P. Cellini, in 'Bollettino d'Arte' (1955), pag. 223.

¹⁰ G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze (1754-1761), tomo I, pag. 66.

¹¹ S. Maffei, *Opere*, seconda ediz., tomo VIII, Venezia (1790), pag. 179 e pag. 188: 'Piccola tavola presso di noi si conserva, sotto la quale: MCCCLVI. hoc opus Laurentius pinxit.' Si trattava, con ogni probabilità, di un'opera di Lorenzo Veneziano oggi smarrita. Cfr. E. Sandberg-Valalà, *La pittura veronese*, Verona (1926), pag. 115.

¹² L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, terza ediz., Bassano (1809), vol. I, pag. 280. Di una sua divertente attribuzione nel campo della pittura fiorentina tra Due e Trecento ci ha tramandato il ricordo Marco

Lastri: 'È stata una fortuna per noi l'aver potuto incontrare una Tavola di questo Artefice (Andrea Tafi), affin di osservare la graduazione che la Pittura fece nella nostra scuola del Secolo XIII, vera epoca del suo rifiorimento. Né ci lascia dubitare della originalità di questa Tavola il Sig. Lamberto Gori... il quale essendone il possessore ci ragguaglia come il suo maestro di disegno Ignazio Hugford, delle diverse maniere di Pitture conoscitore abilissimo quanto altro mai, assicurava esser la medesima un prezioso avanzo del pennello di Andrea Tafi e vi trovava moltissima somiglianza colle figure da lui lavorate in Mosaico nel nostro antichissimo Tempio di S. Giovanni...' (M. Lastri, *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1791, commento alla tav. IV).

¹³ T. Borenus, *The Rediscovery of Primitives*, in 'The Quarterly Review' (1923), n. 475, pag. 258 e segg.

¹⁴ J. Fleming, *The Hugfords ecc.*, cit.

¹⁵ T. Borenus, *op. cit.*, pag. 266; dal Fleming, *art. cit.* fatta propria senza però citarne l'autore.

¹⁶ A. De Montor, *Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphael*, Paris (1808), pag. 14, nota 1. Cfr. J. Fleming, *op. cit.*

¹⁷ Fuggendo le ire delle autorità ecclesiastiche romane. Su Th. Patch (morto nel 1782) vedi L. Cust, *Patch, Thomas*, in 'Dictionary of National Biography', vol. XV, London (1909), pag. 455.

¹⁸ Th. Patch, *The Life of Masaccio. La vita di Masaccio*, Firenze (1770). Th. Patch, *Selection from the works of Masaccio, Fra Bartolommeo and Giotto*, Firenze (1770-72). U. Procacci, *L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771*, in 'Rivista d'arte' (1932), pag. 141 e segg. e pag. 212 e segg. M. Davies, *National Gallery Catalogues, the Earlier Italian Schools*, London (1951), pagg. 387-388.

¹⁹ U. Procacci, *L'incendio ecc.*, cit., pag. 222.

²⁰ Th. Patch, *The Life ecc.*, cit., pag. 11. Il passo completo è il seguente: 'Before this (Masaccio) the Painters were unacquainted with the rules either of drawing, Colouring, lineal or aereal perspective, knew nothing of composition, disposition of their figures or of drapery, the want of all which was soon discovered by Masaccio for in all his works there plainly appears an attempt to remedy those defects, besides a masterly freedom in his pencil till then likewise unknown so different from the horrid spectres of the School of Giotto and of the modern gretian Mosaiks'. Il testo italiano a fronte suona: '... onde rimasero tanto addietro i secchi spettri della Scuola di Giotto e i mosaici Greco-barbari'. Cfr. anche T. Borenus, *The Rediscovery ecc.*, cit.

²¹ T. Borenus, *op. cit.*, L. Cust, *op. cit.*

²² J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, tradotto e illustrato da Eugenio Zaniboni, Firenze, s. a., vol. I, pag. 67. Il suo interesse non fu ridestato dai collezionisti inglesi ma dai frequentatori della bottega del Brandolese; vedi J. W. Goethe, *op. cit.*, vol. I, pagg. 63 e 224.

²³ J. V. Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze (1935), pag. 448. Il Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, London (1854-1857), vol. I, pag. 4, dice di essere stato accolto, al suo arrivo a Londra, in casa del Solly ed accenna ai di lui quadri ma senza parlare di primitivi. La collezione del Solly pare avere avuto un carattere già spiccatamente romantico con prevalere assoluto di opere del 'classicismo prematuro', ferrarese (Costa, Garofalo, Panetti) o di altre forme di pseudo-classicismo: leonardesco (Boltraffio, Bernardino dei Conti), raffaellesco bolognese (Innocenzo da Imola) o comunque di opere che si prestassero ad essere apprezzate in tal senso: veronesi (Liberale, Girolamo dai

Libri) o dei fiorentini del tardo Quattrocento (Cosimo Rosselli, Sebastiano Mainardi, Granacci). Vedi: *Staatliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie*, Berlin (1956), numeri 4, 12, 13, 16, 22, 24, 25, 30, 31, 32, 34, 36, 38, 41, 42, 45, 46, 48, 49. Egli possedeva però almeno un autentico Giotto e due Mantegna (vedi: G. Sinibaldi e G. Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento, catalogo della mostra giottesca in Firenze del 1937*, Firenze (1943), pag. 585; R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in 'Proporzioni', Firenze (1948), pag. 54; Crowe e Cavalcaselle, *A history of Painting in North Italy*, ed. Tancred Borenius, London (1912), vol. II, pag. 88, nota 3 e pag. 89, nota 1). Altro collezionista di questo gruppo più tardo da ricordare è il poeta inglese Walter Savage Landor (1775-1864) che fu in Italia a Como (1818), Pisa (1819-1821), Firenze (1821-1835, 1858-1864).

²⁴ R. Dunlop, *Hervey, Frederik Augustus*, in 'Dictionary of National Biography', vol. IX, London (1908), pagg. 730-733. English Period VI, vol. I, pag. 333, citato da K. Clark, *The Gothic Revival, An Essay on the History of Taste*, seconda ediz., London (1950), pag. 121, nota 1.

²⁵ G. F. Waagen, *Treasures ecc.*, cit., vol. I, pag. 36, dove ricorda anche, come collezioni dello stesso genere, ma di minore importanza, quelle del fu Duca di Hamilton, di M. Holford e di Mr. Johnson professore di astronomia ad Oxford. In Italia possiamo ricordare i casi di Jacopo Morelli (1745-1819) (cfr. *Catalogo della Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, Firenze, 1953, numeri 605 e 630) e di Matteo Luigi Canonici (1727-1805) (vedi qui appresso).

²⁶ Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris (1829-1851), pag. 479: 'Un dyptique peint par lui (Francesco del Fiore), et daté 1412, se voyait chez le célèbre Strange, graveur à Londres, ainsi que d'autres peintures vénitiennes de ces tems'.

²⁷ L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. III, pag. 20. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI tradotta e illustrata da Stefano Ticozzi*, Prato (1826), vol. VI, pag. 428. G. Moschini, *Della Letteratura ecc.*, cit., vol. III, pag. 52.

²⁸ Di Jacopo Bellini la Madonna con Bambino n. 582 dell'Accademia di Venezia, del Crivelli la pala giovanile firmata del Museo di Berlino andata distrutta nell'ultima guerra. Alla National Gallery di Londra si trova anche, proveniente dalle sue collezioni, il ritratto del doge Nicolò Marcello (M. Davies, *National Gallery ecc.*, cit., pag. 41). Al British Museum si conservano due disegni del Mantegna provenienti dalla sua raccolta (A. E. Popham e Ph. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, 1950, numeri 156A e 157A). Vedi anche Th. Seecombe, *Strange John*, in 'Dictionary of National Biography', vol. XIX, London (1909), pag. 23.

²⁹ P. Rebora, *Roscoe William*, in 'Enciclopedia Italiana', vol. XXX, pagg. 115-116: 'Si può oramai asserire fondatamente che una larga parte dell'interesse culturale e sentimentale per l'Italia risvegliatosi in Inghilterra durante il movimento romantico è dovuta all'opera del Roscoe'.

³⁰ W. Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici Called the Magnificent*, Liverpool (1795). Edizione italiana: *Vita di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico del dottore Guglielmo Roscoe versione dall'inglese del cavalier Gaetano Mecherini*, Seconda edizione, Pisa (1816).

³¹ M. Lastri, *L'Etruria pittrice*, Firenze (1791). Il Roscoe visitò mai

l'Italia. Vedi: Warwick Wroth, *Roscoe, William*, in 'Dictionary of National Biography', vol. XVII, London (1909), pagg. 222-225.

³² Il Roscoe curerà l'edizione inglese dell'opera del Lanzi (London, 1828).

³³ W. Roscoe, *Vita ecc.*, cit., vol. IV, pag. 6. Nell'edizione inglese cit., vol. II, pag. 177: 'The modern artist who observes this picture may find it difficult to account for such a degree of enthusiasm; but excellence is merely relative, and it is a sufficient cause of approbation, if the merit of the performance exceed the standard of the age. These productions which, compared with the works of a Raffaello, or a Titian, may be of little esteem, when considered with reference to the times that gave them birth, may justly be entitled to no small share of applause'.

³⁴ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, tomo III, Firenze (1728), pag. 77. Citato dal Roscoe, *Vita ecc.*, cit., vol. IV, pag. 20, nota 1.

³⁵ La 'celebre tavola del Pollajuolo' è il Martirio di S. Sebastiano ora nella National Gallery di Londra, su cui cfr. il giudizio di L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. I, pagg. 77-78: 'Antonio scolar di Pietro riuscì vastissimo per quella età: nella cappella de' Marchesi Pucci a' Servi è di sua mano il Martirio di S. Sebastiano, ch'è una delle migliori tavole ch'io vedessi del secolo XV. Il colore non è ottimo; ma la composizione esce dall'uso de' suoi tempi, e il disegno del nudo mostra lo studio che avea fatto nella notomia'. Ecco il testo inglese del brano cit. sopra in italiano: '(I caratteri delle pitture primitive) rarely excelled the daily prototypes of common life; and their forms, although at times sufficiently accurate, were mostly vulgar and heavy... To every thing great and elevated, the art was yet a stranger; even the celebrated picture of Pollajuolo exhibits only a group of half naked and vulgar wretches, discharging their arrows at a miserable fellow-creature, who by changing places with one of his murderers, might with equal propriety become a murderer himself'. Nella quarta edizione, London (1800), 'mostly' è sostituito da 'often'; analoga attenuazione nel brano riportato alla nota qui appresso, dove 'of the most' è sostituito da 'of some of the most'.

³⁶ Roscoe, *Vita ecc.*, cit., pag. 21, nota 1. Ecco il corrispondente testo inglese (Roscoe, *The Life ecc.*, cit., vol. II, pag. 190): 'Objects of horror and disgust, the cold detail of deliberate barbarity, can never be proper subjects of art, because they exclude the efforts of genius... Yet the reputation of the most celebrated Italian painters has been principally founded on this kind of representation... May it not well be doubted, whether spectacles of this kind, so frequent in places devoted to religious purposes, may not have had a tendency rather to keep alive a spirit of ferocity and resentment, than to inculcate those mild principles in which the essence of religion consists?'.

³⁷ *Catalogue of a Series of Pictures illustrating the Rise and Progress of the Art of Painting in Italy, Germany, etc. Collected by William Roscoe, Esq. and now deposited in the Liverpool Royal Institution*, Liverpool (1819). G. F. Waagen, *Treasures ecc.*, cit., vol. III, pag. 230. Le attribuzioni dei quadri del Roscoe non sembrano dimostrare, neanche in rapporto ai tempi, una conoscenza troppo approfondita. Passi per il de Roberti diventato Pollaiuolo, se ancor oggi c'è chi confonde il Cossa con Andrea del Castagno, ma un Signorelli da un Cima da Conegliano lo si sapeva distinguere anche allora!

³⁸ M. Davies, *National Gallery ecc.*, cit., pagg. 83, 149, 324, 358, 413. Sinibaldi e Brunetti, *Pittura italiana ecc.*, cit., pag. 371. L. Grassi, *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano (1953), pag. 61. W. Suida, *The*

Samuel H. Kress Collection in the Honolulu Academy of Arts, Honolulu (1952), pag. 11. Ricchissima era anche la sua collezione di disegni di cui fece incidere e pubblicò una parte: W. Y. Ottley, *The Italian School of Design Being a Series of Fac-similes of Original Drawings by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy with Biographical Notices of the Artists and Observations on their Works*, London (1808-1823).

³⁹ Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte ecc.*, cit., vol. VI, pagg. 345, 371. Cfr. I. Toesca, *Alcuni disegni delle Gallerie di Venezia*, in 'Bollettino d'Arte' (1956), número 1.

⁴⁰ W. Y. Ottley, *The Italian ecc.*, cit. W. Y. Ottley, *A Collection of Fac-similes of Scarce and Curious Prints by the Early Masters of the Italian, German, and Flemish School*, London (1826). W. Y. Ottley, *A Series of Plates after the Early Florentine Artists*, London (1826). W. Y. Ottley, *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the National Gallery with Critical Remarks on their Merits*, London (1826), ecc. (Vedi: C. Monckhouse, *Ottley, William Young*, in 'Dictionary of National Biography', vol. XIV, London, 1909, pagg. 1238-1239).

⁴¹ Il 21 luglio 1817 Leopoldo Cicognara scriveva: '... allorquando nelle provincie l'imperizia delle Direzioni Demaniali aveva messo in vendita i capi d'opera dell'arte, le biblioteche e ogni altra patria preziosità, alcuni cittadini per trar partito dalle circostanze o per brama onesta di salvare i monumenti dalla minacciata dispersione fecero non pochi sacrifici e acquistarono grandiose opere e quadri in tavola d'altare, che ora non sono più disposti a ritenere e cercano di esitare... a me consta come mensilmente di qui partano convogli di quadri preziosi a centinaia acquistati per vilissimi prezzi nelle primarie famiglie alla rinfusa...' (citato in: S. Moschini-Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma (1955), pagg. XXXI e XXXII). A Roma le cose non andavano diversamente, vedi: J. A. F. Artaud de Montor, *Histoire du Pape Pie VII*, seconda ediz., Paris (1837), vol. I, pag. 447, nota 1: '... tous couvens ayant été dépouillés' era assai facile trovare quadri in vendita; a Roma 'un seul brocanteur nommé Corazzetto possédoit, dans un grenier de la place Navone, plus de vingt mille tableaux de tout genre'.

⁴² Artaud de Montor, *Histoire ecc.*, cit., vol. I, pag. 447. Cfr. anche vol. I, pag. 435 e pag. 447 in nota.

⁴³ A. Chastel, *Il gusto dei 'preraffaelliti' in Francia*, in 'Paragone' n. 79 (1956), pag. 5. H. De Saint-Georges, *Notice historique sur le Musée de peinture de Nantes*, Nantes (1858). L. Benoist, *Ville de Nantes Musée des Beaux-Arts Catalogue et guide* (1953), pag. 33. M. Laclotte, *De Giotto à Bellini Les primitifs italiens dans les musées de France*, Paris (1956), numeri 4, 6, 52, 106, 114, 121. Michaud Junior, *Cacault (François)*, in 'Biographie Universelle, Nouvelle Édition', vol. VI, Paris, s. a., pagg. 314-315.

⁴⁴ Lo stesso ragionamento che aveva fatto, cinquant'anni prima, Carlo Lodoli, lo fa, nella prefazione al suo opuscolo, l'Artaud: premesso che è troppo costoso radunare una collezione in cui figurino Correggio, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Guido Reni, Domenichino, prosegue: '... tandis qu'on a pu, avec du zèle, des soins infinis, des sacrifices, et de la patience, parvenir à former la collection dont je présente le catalogue, et qui est assez complète pour aider, par la suite, une main plus exercée que la mienne, à composer l'histoire générale de l'art à cette époque, en ce qui concerne l'Italie' (Artaud de Montor, *Considération ecc.*, cit. pag. 8).

⁴⁵ In realtà della fine del Quattrocento.

⁴⁶ Interessante notare il cambiamento del punto di vista nel passare

dai giudizî degli studiosi 'illuministi' del Settecento, che consideravano i primitivi per quel che anticipavano del futuro, a quello del 'romantico' Artaud che li apprezza invece per quanto conservano del passato.

⁴⁷ Artaud de Montor, *Viaggio nelle catacombe di Roma di un membro dell'Accademia di Cortona*, Milano (1835), pagg. 261-262. Il testo francese: 'J'ai rassemblé, en Italie, une collection de cent-dix tableaux des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles, depuis un auteur grec nommé André Rico, de Candie, qui vivoit au commencement du douzième siècle, jusqu'à Pierre Pérugin, maître de Raphaël. Cette collection, la seule de ce genre qui existe, a été mise en ordre à Paris... J'avoue que j'ai un plaisir infini à comparer ces peintures avec celles des catacombes; je vois comme les traditions se sont conservées... Indépendamment de cette collection, pour établir une filiation de monumens aussi complète qu'il m'a été possible de le faire, j'ai recueilli des morceaux de fresque des thermes de Titus... Insensiblement les peintures des catacombes, dont j'ai aussi des fragmens, nous font passer au quatrième et au cinquième siècle' (Artaud de Montor, *Voyage dans les catacombes de Rome, Par un membre de l'Académie de Cortone*, Paris, 1810, pagg. 263-264).

⁴⁸ (Artaud de Montor), *Viaggio ecc.*, cit., pag. 264 e (Artaud de Montor), *Voyage ecc.*, cit., pag. 267: 'auteurs qui ont produit, pour leur temps, des ouvrages plus beaux que beaucoup de ceux des grands maîtres du seizième...'

⁴⁹ Artaud de Montor, *Considérations ecc.*, cit., loc. cit.

⁵⁰ M. Laclotte, *De Giotto ecc.*, cit., numero 20. W. Suida, *The Samuel H. Kress Collection, M. H. De Young Memorial Museum*, San Francisco (1955), pag. 12. R. Offner, *Studies in Florentine Painting, The Fourteenth Century*, New York (1927), pag. 107, nota 11.

⁵¹ La collezione Artaud de Montor comprendeva quadri attribuiti a: Andrea Rico da Candia; Barnaba morto nel 1150; Bizzamano (5 pezzi); Bizzamano junior (3); Greco ignoto del XII sec. (7); Guido da Siena (4); antica scuola veneziana (5); Andrea Tafi (3); Margheritone (7); Cimabue (9); Spinello Aretino; Buffalmacco (3); Giotto; Simone Martini; Pietro Lorenzetti (2); Taddeo Gaddi (3); Giotto (5); Antonio Veneziano; Mariotto Orcagna (3); Angiolo Pucci; Starnina (2); Dello fiorentino (5); Masolino; Masaccio; Autore greco del sec. XV (5); Lorenzo di Bicci; Paolo Uccello (3); Angelico (2); Filippo Lippi (3); Andrea del Castagno; Alessio Baldovinetti (4); Sandro Botticelli (3); Piero di Cosimo (2); Pesello (2); David Ghirlandajo (3); Domenico Ghirlandajo; scuola di fra' Bartolomeo (3); Perugini.

⁵² M. Laclotte, *De Giotto ecc.*, cit., numeri: 1, 5, 18, 39, 47, 55, 57, 116, 117.

⁵³ M. Laclotte, *De Giotto ecc.*, cit. numeri: 60, 118. Sinibaldi e Brunetti, *Pittura ecc.*, cit., pag. 329. M. Davies, *National ecc.*, cit., pagg. 152, 260, 276, 357.

⁵⁴ George, *Galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch ou catalogue raisonné par George, peintre*, Roma, 1844. Anonimo, *Fesch (Joseph)*, in Michaud, *Biographie Universelle, Nouvelle Edition*, vol. XIV, Paris, s. a., pagg. 33-46.

⁵⁵ H. Delaroche, *Catalogue des tableaux, dessins, estampes et autres objets de curiosité, composant la collection de feu M. Léon Dufourny*, Paris (1819).

⁵⁶ Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte ecc.*, cit., introduzione del Ticozzi. Il d'Agincourt affidò la pubblicazione della propria opera alle cure dell'architetto francese alla cui matita essa doveva tante delle sue illustrazioni, soprattutto di architettura.

⁵⁷ M. Laclotte, *De Giotto ecc.*, cit., numeri: 136, 140, 141, 148, 149, 150, 151, 155, 161.

⁵⁸ L. Hautecoeur, *Louis David*, Paris, 1954, pag. 140.

⁵⁹ G. R. Ansaldi, *Documenti inediti per una biografia di G. B. Wicar*, Roma (1936), pag. 469. Nel medesimo inventario figuravano anche opere attribuite a Filippo Lippi (pag. 467), maniera del Signorelli (pag. 468), Francia (pag. 472), Verrocchio ed Angelico (pag. 473). Cfr. anche G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena (1866), pagg. 403-405.

⁶⁰ J. W. Goethe, *Viaggio ecc.*, cit., vol. III, pag. 27.

⁶¹ Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte ecc.*, cit., vol. VI, pagg. 318, 319, 320, 324-325, 364, 365, 380.

⁶² Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte ecc.*, cit., vol. III, pagg. 169-170, vol. VI, pagg. 40, 162, 356, 372.

⁶³ Seroux d'Agincourt, *Op. cit.*, vol. VI, pagg. 408-409.

⁶⁴ M. Davies, *National ecc.*, cit., pag. 35.

⁶⁵ L. Lanzi, *Opere postume*, Firenze (1816), vol. I, pag. 299, nota (9); O. Boni, il biografo del Lanzi, scrive: 'Quindi conviene essere oculati, né credere antico tutto quello, che è rozzo, o goffo, se non vi sono altri segni, come sarebbero le vesti, l'acconciatura dei capelli, la barba o lunga, o rasa, come si è usato a certe epoche. Se al risorgere delle belle Arti nel secolo undecimo quelle informi sculture non avessero i vestiti, i simboli assegnati ai Santi, facilmente si prenderebbero per idoli antichissimi. Io so dal dottissimo, ed intelligentissimo mio amico il Sig. Cav. Seroux d'Agincourt, che cresciuto il gusto ai nostri giorni di riaccorre ancora le antichità Cristiane dei bassi tempi, le contrafacevano in Roma impatinandole, e mutilandole come sono comunemente i marmi antichi, che si dissotterrano, onde senza qualche estrinseco indizio era impossibile evitar la frode'.

⁶⁶ G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia (1840-1861), vol. CIII, ad vocem.

⁶⁷ M. Davies, *National ecc.*, cit., pag. 126.

⁶⁸ L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. I, pag. 54.

⁶⁹ Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte ecc.*, cit., vol. VI, pagg. 262, 318, 389, 399. Vedi anche: L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, seconda ediz., Prato (1823), vol. III, pagg. 171, 172.

⁷⁰ Seroux d'Agincourt, *Op. cit.*, vol. II, pag. 103 nota, vol. IV, pag. 689 vol. III, pag. 264 nota.

⁷¹ Vedine la riproduzione in 'Paragone', numero 109, fig. 13. L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. II, pag. 13. Il D'Agincourt, *op. cit.*, vol. VI, pag. 384, tace, più prudentemente, il nome dell'autore.

⁷² Seroux d'Agincourt, *Storia ecc.*, cit., vol. VI, pagg. 39, 203, 384, 399-400. B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte*, Napoli (1957), pag. 33, 34, 43. *Catalogo del Museo Borgiano, che a S. E. il conte Zurlo Ministro dell'Interno presenta il suo umil. serv. il conte Borgia* (1814), in 'Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione', Firenze-Roma (1878), vol. I, prefazione e pag. 275 e segg. e vol. II, pag. 266.

⁷³ Seroux d'Agincourt, *Storia ecc.*, cit., vol. II, pag. 103 nota: 'Perché dopo avere più di vent'anni approfittato io, ed un infinito numero di stranieri dimoranti in Roma, delle sue bontà, de' suoi lumi, dell'eccellente sua libreria, perché deggio io oggi dolermi, che ponendo egli piede sul suolo della mia patria (il Borgia morì a Lione) abbia colà trovato il fine di una vita tanto preziosa alla religione ed alle arti?'.

⁷⁴ G. Della Valle, *Lettere senesi Di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*, tomo II, Venezia (1782), pag. 6 nota.

⁷⁵ G. Della Valle, *Lettere ecc.*, cit., tomo I, pag. 218.

⁷⁶ G. Della Valle, *Lettere ecc.*, cit., tomo II, pagg. 96, 205 nota.

⁷⁷ Seroux d'Agincourt, *Storia ecc.*, cit., vol. VI, pagg. 40, 42. Altre collezioni ricordate dal d'Agincourt sono quella Curti-Lepri, quella di codici del de' Rossi e quella dell'abate Giuseppe Lelli 'di una sagacità poco ordinaria per la ricerca, e per la scoperta di qualunque genere di antichità'. *Op. cit.*, vol. VI, pagg. 150, 162, 407.

⁷⁸ L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. I, pag. 13.

⁷⁹ Artaud de Montor, *Considérations ecc.*, cit., pag. 8, nota 1.

⁸⁰ A. da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, seconda ediz., Livorno (1812), vol. II, pag. 152.

⁸¹ G. Vigni, *Pittura del Due e Trecento nel museo di Pisa*, Palermo (1950), numeri: 27, 29, 31, 35, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 53, 55, 58, 62, 67, 75, 76, 77, 79, 81, 83, 86, 90, 92, 98, 100, 102, 106, 107.

⁸² Ved: *Lettera del P. Guglielmo della Valle al ch. Sig. Abate Cavalli, suo collega ed amico. Descrizione di un bassorilievo de' bassi tempi, acquistato nel regno di Napoli*, in 'Antologia Romana' (giugno 1786).

⁸³ L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. I, pag. 328.

⁸⁴ S. Ranghiasi, *Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcal basilica e cappella papale di S. Francesco d'Assisi*, Roma (1820), pag. 14: '... s. Francesco, che benedice i religiosi nel capitolo, predicando s. Antonio: il bozzetto del quale soggetto è un bozzetto di palmi due in tavola presso l'e.mo Zondanari arcivescovo di Siena, sembrando una elegantissima miniatura; giacché in que' tempi i pittori erano più bravi nel piccolo piuttosto, che nel grande' (quest'opera è sempre citata come di C. Fea che ne scrisse, in realtà, solo l'introduzione).

⁸⁵ G. Della Valle, *Lettere ecc.*, cit., vol. II, pag. 86. G. Vasari, *Le vite, colle note di Guglielmo della Valle*, Siena (1791-1794), vol. II, pag. 144 nota. L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. I, pagg. 319, 327 nota. Cfr. L. De Angelis, *Elogio Storico del Padre Maestro Guglielmo della Valle*, Siena (1823), pagg. 17-18 e 20-21: 'L'Abate Giuseppe Ciaccheri Bibliotecario, profitando delle circostanze... aveva raccolto molte tavole, ed altri frammenti, e anche ne aveva comperato di suo, e confusamente schierate nelle Scuole dell'Università'.

⁸⁶ C. Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma (1933), pagg. 5, 19, 84, 116, 295, 298.

⁸⁷ B. Orsini, *Risposte alle lettere pittoriche del Sig. Annibale Mariotti*, Perugia (1791), pag. 66.

⁸⁸ L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. V, pagg. 6, 10, 12, 224. M. Davies, *National Gall.*, cit., pag. 232.

⁸⁹ Seroux d'Agincourt, *Storia ecc.*, cit., vol. III, pagg. 333, 421. All'inizio del nuovo secolo si andò formando la collezione del marchese Filippo Hercolani.

⁹⁰ L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. V, pagg. 6, 17 nota. F. Beltrami, *Il Forestiero istruito delle cose notabili di Ravenna e delle suburbane*, Ravenna (1783), pag. 60.

⁹¹ S. Moschini-Marconi, *Gallerie ecc.*, cit., numeri: 10, 42, 148, 149, 189, 206.

⁹² A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia (1771), pag. 18 nota. Seroux d'Agincourt, *Storia ecc.*, cit., vol. VI, pag. 427.

⁹³ Su G. M. Sasso: L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. III, pagg. 4, 9 nota (a), 15, 19. Seroux d'Agincourt, *op. cit.*, vol. VI, pag. 426, 428. G. Mo-

schini, *Della letteratura ecc.*, cit., vol. II, pag. 107, vol. III, pagg. 52, 58, 79 nota. G. Campori, *Lettere ecc.*, cit., numero: CCCLXX. Crowe e Cavalcaselle, *A History ecc.*, cit., vol. I, pag. 37 nota 1. Popham e Pouncey, *Italian Drawings ecc.*, cit., pag. 14, numero 21. Il Sasso fu vero conoscitore se per primo, nel 1796, avanzò l'attribuzione a Marco Zoppo degli studi per 'Madonna con bambino' ora al British Museum che Francesco Novelli incidereva ancora come Mantegna (Popham e Pouncey, *op. cit.*, numero 261). Per l'accento al Canonicus ed al Nani: L. Lanzi *Storia ecc.*, cit., vol. III, pagg. 10-11, 31-32.

⁹⁴ Dal 1778, vedi: L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. III, pagg. 291-292.

⁹⁵ S. Moschini-Marconi, *Gallerie ecc.*, cit., numeri: 5, 6, 8, 12, 16, 25, 29, 39, 43, 44, 45, 55, 66, 67, 70, 78-81, 89, 93, 105, 106, 114, 120, 121, 127, 128, 130, 134, 136, 138, 155, 157, 172-173, 174, 179, 181-182, 185, 195.

⁹⁶ S. Moschini-Marconi, *op. cit.*, numeri: 2, 9, 11, 17, 18, 21, 24, 27, 30, 31, 33, 34, 48, 50, 60, 84, 90, 137, 154, 162, 163, 165, 170, 171, 184, 192, 199, 205, 207, 208, 209, 210. Sul Molin, autore, tra l'altro, di un poema in ottava rima intitolato 'La Venezia tradita' e pubblicato alla macchia nel 1799 e 1800 vedi: G. Natali, *Il Settecento cit.*, pag. 1108.

⁹⁷ Il caso più incredibile, la creazione di un Giovanni Vivarini destinato a sostituire, a soddisfazione dell'antiaustriaco Molin, Giovanni d'Alemagna, fu subito scoperto e denunciato dal focoso Brandolese. Vedi: P. Brandolese, *Dubbi sull'esistenza del pittore Giovanni Vivarino da Murano nuovamente confermati, e confutazione di una recente pretesa autorità per sostenerla*, Padova (1807). L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. III, pagg. 16, 17. Crowe e Cavalcaselle, *A History ecc.*, cit., vol. I, pag. 21, nota 2.

⁹⁸ (Barozzi), *Museo Cívico e Raccolta Correr di Venezia. Doni fatti al Museo dalla sua fondazione fino al 1880, e cenni intorno al suo collocamento nel nuovo edificio*, Venezia (1880), pag. 76.

⁹⁹ P. Brandolese, *Testimonianze intorno alla Patavinità di Andrea Mantegna*, Padova (1805), pag. 11. Crowe e Cavalcaselle, *A History ecc.*, cit., vol. I, pag. 269, vol. II, pagg. 3, 43. L. Grossato, *Il Museo Cívico di Padova*, Venezia (1957), pagg. 22, 27-28, 29, 32, 62-64, 65, 110, 111, 119, 133, 155-156, 177-178. Il 'PAT' della scritta riportata nel testo non è casuale per chi tenga presente la polemica sulla patria del Mantegna (mantovano o patavino?). Ricordiamo che l'Annunciazione' del Costa, una volta a Bologna nella chiesa dell'Osservanza, ora a Dresda, portò, ad un certo punto della sua carriera, la scritta: — ANDREAS * MANTEGNA * PATAVINVS * FECIT * AN * 1450 — (Crowe e Cavalcaselle, *op. cit.*, vol. II, pag. 237, nota 1). Anche la 'Sacra famiglia con la Maddalena' in casa Maldura a Padova portò per un certo tempo una scritta falsa con il nome del Mantegna (Crowe e Cavalcaselle, *op. cit.*, vol. II, pag. 43, nota 2). Nel 'Busto di guerriero' della collezione, Widener di Philadelphia (riprodotto in: B. Berenson, *Venetian Painting in America The Fifteenth Century*, New York, 1916, fig. 71) si legge chiaramente: — AN * MANTINIA * PINX * ANNO * M.CCCC.LV — La 'Madonna col bambino' del Butinone nella collezione Gallarati-Scotti di Milano reca graffita la scritta: Andreas Mantinea P-P 1461.

¹⁰⁰ P. Brandolese, *Pitture, sculture e architetture di Padova nuovamente descritte*, Padova (1795), pag. 281, nota (b).

¹¹¹ Crowe e Cavalcaselle, *A History ecc.*, cit., vol. I, pag. 188; vol. II, pag. 188, nota 9; vol. II, pag. 2, nota 1; pag. 3, nota; pag. 33, nota 1; pag. 39, nota 1; pag. 70, nota 1; pag. 240, nota 2.

¹¹¹ Crowe e Cavalcaselle, *op. cit.*, vol. II, pag. 174, nota 1 e le lettere del De Lazara del 9 marzo 1803 (in G. Campori, *Lettere ecc.*, cit.

numero CCCLXXI) che dimostra errata l'affermazione del Milanese riportata in: E. Tietze-Conrat, *Andrea Mantegna*, Firenze (1955), pag. 219, secondo cui il S. Sebastiano sarebbe passato alla collezione Gradenigo soltanto nel 1807.

Documenti inediti ecc., cit., vol. II, pagg. 235-265, vol. III, pagg. 28-80, e pag. XII nota. Vedi, per esempio, il numero 956: 'Tavola che termina acuminata con Maria SSma, S. Caterina ed altro Santo, dicesi opera di Giotto'; numero 961: 'Due quadretti, uno coll'approvazione della regola di S. Francesco fatta da Papa Onorio alla presenza di quattro Cardinali, che dicesi del Mantegna, e l'altro con rappresentanze consimile'; numero 963: 'Tavola che termina piramidalmente dipinta da ambe le parti, colla crocifissione e la deposizione dalla croce, eseguita con molta forza, ma alquanto ritoccata da moderno restauro, dicesi opera di Giotto'; numero 2148: 'Altro (dittico) colla B.ma Vergine e Santi, si suppone di Spinello Aretino, di finissimo stile'; ecc. ecc. ecc. Vedi inoltre: L. Lanzi, *Storia ecc.*, cit., vol. V, pag. 17, nota 1. Per l'importantissima raccolta di sculture veneziane dal sec. VII al XVIII vedi: L. Planiscig, *Die Estensische Kunstsammlung*, vol. I (1919), pagg. V-VI e passim.

¹¹¹ (C. C. Malvasia), *Le pitture di Bologna*, quarta ediz., Bologna (1755), pag. 3: 'L'evidenza di fatto esser dee sol quella, che ne costituisca oggi voi giudice; e a simiglianza dell'odierna sperienze della non meno tanto rimota Inghilterra, che della prossima a noi Firenze... voi pure in questo affare disponga a scuotere generosamente lo troppo tirannico giogo dell'*ipse dixit*'.

¹¹¹ Il caso, famoso, dell'Artaud de Montor, va quindi considerato come un fenomeno arretrato rispetto allo sviluppo generale dell'epoca. Un caso di divulgazione in Francia di una concezione oramai corrente in Italia.

¹¹¹ Per dare un'idea di come tutti questi studiosi fossero in rapporto fra di loro si può vedere, per esempio, A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma (1788-1792), vol. I, pag. 9, dove rivolge ringraziamenti a chi gli die' aiuti e lumi. Vi sono ricordati: Stefano Borgia, Andrea Memmo, d'Agincourt, Tiraboschi, J. Morelli, G. Baruffaldi, Annibale Mariotti, G. della Valle, L. de' Vegni, B. Orsini, ecc.

¹¹¹ *Catalogue des tableaux anciens et des marbres de M. le Comte d'Espagnac* (1866). La mia ipotesi è sorretta dalle didascalie del catalogo che chiamano il quadro del Francia 'divin tableau', parlano della 'naive foi' di due personaggi del quadro di 'Giorgione', e così via.

¹¹¹ A. Chastel, *Le gout des 'préraphaélites' en France*, in 'De Giotto ecc.' cit., pag. VII. Per la connessione tra studi italiani e 'gran tour' delle armate francesi in Italia, vedi anche R. Longhi, in 'Paragone', numero 79 (1956), pagg. 81-82.

¹¹¹ Le opere dell'Ottley sono da noi già state elencate alla nota 40. Le *Italienische Forschungen* del Rumohr sono del 1827.

ANDREINA GRISERI

NUOVE SCHEDE
DI MANIERISMO IBERICO

IL RECENTISSIMO LIBRO, vol. XII, parte II, della fondamentale *History of Spanish Painting* del Post (Harward 1958), includendo in appendice una paginetta dedicata a Machuca, aggiunge due soli numeri, uno in corrispondenza del momento di Granada, ad accrescere il catalogo di per sé esiguo del primo manierista iberico; e l'attesa era viva, ponendosi la necessità, ad un certo punto, sia pure di fronte all'opera utilissima e rigorosa degli specialisti, di rinsanguare quei decennî di pittura, che un'indagine accurata arricchisce di continuo con testimonianze nuove ma non di rado di una mortificante qualità, in quanto a vera pittura. (Mi riferisco per esempi al vol. XII, parte I, per i capitoli dedicati a Juan Gascò, al maestro di S. Felice, al maestro del Rosario; nel vol. XII, parte II a Antoni Peytaví e Miguel Verdaguer).

Tornando all'esame capillare che il Post dedica all'opera di Machuca, riprendendo la trattazione dedicata nel vol. X (op. cit. 195; pagg. 263-6), si tratta dell'analisi delle opere attribuite di recente dal Longhi, in materia di 'comprimari spagnolj della maniera', che il Post accetta pienamente, ma giudicando 'a chauvinistic tendency' il collocare i risultati del percorso italiano di questo 'comprimario' sul piano dei contemporanei manieristi italiani; e insistendo sulla dipendenza da Correggio si afferma che è difficile indicare un debito totale di Machuca verso l'ambiente fiorentino.

Ho già avuto occasione, per parte mia, di aggiungere nuovi elementi per questi tratti italianizzanti, in rapporto preciso con Perin del Vaga, la cui attività nell'ambito del raffaellismo del secondo decennio aveva avuto un'importanza di prim'ordine, e con riferimenti databili assai più dell'avvio correggesco, che, sia detto chiaro, solo più tardi poteva offrire concreti termini di paragone per il percorso dei manieristi, non solo spagnoli. Ora, dopo aver avuto occasione di rivedere direttamente i punti più importanti della questione, Berruguete nel nord e Machuca a Granada, e dopo aver raccolto altro materiale, riprendendo gli interrogativi che inevitabilmente i taccuini di viaggio propongono, mi pare che si debba invece continuare la discussione su

questi scambi, e ancora con riguardi alla formazione italiana del più alato manierismo spagnolo, senza tema, trattandosi di pittori stranieri e viaggianti, e in clima di manierismo, di essere giudicati sciovinisti; indicando via via, per maggiore riprova, i modelli addirittura che furono alla base di quel linguaggio, e scartando, per altro lato, i riferimenti che non possono essere pertinenti come, ad esempio, nel caso di Machuca, l'accento al leonardismo, che egli avrebbe conosciuto tramite la scuola di Valencia; una voce troppo accademica, in verità, per un pittore di quella taglia.

E passando alle nuove schede che vorrei proporre a conferma, intanto è una Sacra Famiglia /tavola 1/, che io sappia, del tutto inedita, che mi è apparsa indubbiamente di mano sua, strettamente legata, sia pure con diversi caratteri, alle cose granadine, e che collocherei nel primo tempo del suo soggiorno spagnolo, subito dopo il '20, tanto vivi ancora si dichiarano i ricordi italiani ed il rapporto preciso con la Madonna del Suffragio del 1517 ora al Prado. La tavola si trova ad Jaén, senza nulla presentare in comune, per fortuna, con il retablo commesso a Machuca in quella cattedrale nel suo ultimo tempo, 1546, e che, condotto innanzi da aiuti, è citato di solito a chiusura di un capitolo che era stato al massimo precoce e brillante.

La sorpresa di questa Sacra Famiglia è ancora nella mistura felicissima di elementi italiani, Perino, Sebastiano, e nell'inserito pungente delle novità più affascinanti di Alonso Berruguete. Così il modello raffaellesco ed emiliano della Vergine trapassa nel bimbo con uno slancio che si riconosce a prima vista come un omaggio agli scatti serpentinati, anche i capelli ne sono investiti, tipici dei retable di Valladolid; una icasticità naturalistica che si salda con l'armonia del gesto e il volger lento del viso della Vergine. Il panno bianco si fa vero e trepido come in un Perino, a confronto dei gesti monumentali della iconografia resa famosa in quel decennio da Sebastiano del Piombo; il S. Giuseppe in monocromo puntualmente si riprende alla Madonna del Prado, del 1517, e precisamente ai particolari che nella parte in basso stanno a raffigurare le anime del Purgatorio; il S. Giovannino è della identica pasta degli angeli che fanno corona alla Madonna citata; solo il bimbo se ne stacca, per un émpito di cultura rinnovata, come si diceva berruguetesca, e perciò cronologicamente più avanzata.

Ma il risultato, non facilmente dimenticabile, è ancora dettato da una serena emozione, quasi immagine sbocciata

e cresciuta nel ricordo; una purezza intatta, da piacere, oserei dire, ad un Ingres.

Tra le opere di solito commentate in margine al catalogo di Machuca si ritrova il trittico già di coll. Lopera de los Calatravos, ora in coll. Rufo a Cordoba, discusso ampiamente dal Post e da lui riferito al maestro; relegato fra le opere della scuola dell'Angúlo Iñiguez. Databile al 1535, rappresenta al centro la Madonna e negli sportelli interni i Santi Michele da un lato e dall'altro i SS. Benedetto e Bernardo; all'esterno sono la Vergine e l'Angelo annunziante; di questa ultima parte posso ora riprodurre una buona fotografia dell'Archivio Mas /*tavola 2*/, che mi pare appoggiare l'ipotesi del Post circa l'autografia dello stesso Machuca. La stesura in monocromo, come nella più pura tradizione fiamminga, in uso ancora fino al Gossaert, non impedisce i confronti, che non mi paion casuali, con le opere sicure, mentre un tempo l'opera mi era parsa piuttosto di mano di uno scolaro. Le pieghe tracciate a sfoglia nella veste dell'angelo, condotte con la cura che s'intravede nello scollo della Madonna di Jaén; il classicismo raffaellesco, ancora alla Perino, nell'angelo e nel viso della Vergine entro la nicchia a conchiglia di chiara marca italiana; il fregio a puttini come in un rilievo granadino, o toledano di quegli anni, non mi sembrano anonimi, anzi piuttosto un culmine, involuto e raffinato, di un percorso di cui purtroppo si conoscono pochi termini.

In corrispondenza delle opere di Granada, tra i pochissimi disegni di Machuca, credo si possa annoverare una Deposizione /*tavola 3*/ del Museo Provinciale di Valencia, già riferita ad anonimo fiammingo, e di cui devo la conoscenza a José Milicua, che ringrazio in particolare. Le figure fiammegianti attorno al corpo spiovente del Cristo, il groppo serrato delle Marie a sostenere la Madonna, mi paion ricavate con deformazioni tipiche di Machuca, e la composizione interessa per staccarsi dai prototipi fiorentini del primo decennio del '500, la Crocifissione ad esempio di Filippino terminata poi da Perugino, e per presentare varianti notevolissime rispetto alla Deposizione già a Budapest, nella raccolta Hatvány; è interessante annotarne la diversa impostazione, di gran lunga più ricca nel quadro, imperniata su due soli gruppi, di virente sintassi manieristica, nel disegno.



Riguardo a questo linguaggio della maniera, e sui modi con cui andava assestandosi in Ispagna, si potrebbe conti-

nuare a lungo il discorso, scegliendo, accanto a Machuca, tra le opere tipiche del ritorno di Alonso Berruguete in Spagna, dopo il 1517. Se ne deduce che il repertorio degli esempi italiani non era concepito come immutabile sostanza figurativa, ma come punto di partenza: una cultura davvero non paga di sé, ma intenzioni e fermenti e rinnovati interessi: per l'“invenzione”, la resa plastica al massimo drammatica e incisiva; un discorso che evitando i sentieri conosciuti si impostava in parallelo con le più strenue novità italiane, quelle di Rosso e di Pontormo. Per Berruguete il seguito delle testimonianze, da Valladolid a Toledo, costituisce la parte più affascinante della scultura del '500 nella penisola iberica, e ad essa la critica spagnola ha debitamente dedicato cure particolari, per parte specialmente del Gomez Moreno.

Ora, volendo insistere sulla persistenza dei ricordi italiani, di prima mano, evidenti nell'opera di Alonso in Ispagna, ancora si potrebbero trovare esempi nell'ultimissima fase, in commissioni dove pure egli era affiancato da aiuti, ma dove l'idea prima doveva pur sempre appartenere a lui, in prima persona.

Così se a Toledo alcuni brani legano direttamente al Greco, altri valgono come un omaggio alla tarda rinascenza romana, quella delle Logge e della Farnesina. Una antologia di questi pezzi potrebbe offrire ancora molte sorprese. Se si trovasse per caso una scultura come il particolare della cattedra arcivescovile del coro di Toledo (1542) /*tavola 4*/ che presento, difficilmente esso verrebbe collocato in Ispagna e subito si penserebbe ad una provenienza italiana. Il motivo alla Peruzzi, con le Naiadi ed i Tritoni sui delfini, pare un monocromo del 1516; e valga ancora, per il puttino che si stringe alla piccola sirena, il richiamo, quasi morelliano, oltre che ai disegni di Raffaello, alla Madonna di Monaco restituita a Berruguete dallo Zeri, a seguito delle opere (Galleria Borghese; Uffizi; già racc. Loeser) che costituiscono il gruppo di primaria importanza radunato dal Longhi.

I ricordi fiorentini non abbandonarono mai Alonso; a Valladolid nel primo tempo, pur nel fervore un po' distraente di una fucina laboriosissima; a Toledo, come s'è detto, nella Cattedrale, e persino nella ultimissima opera, il sepolcro del cardinal de Tavera (1554) /*tavola 5*/; di fronte ai particolari, che ricordo bellissimi, soccorre non il nome dei coetanei spagnoli e neppure dei più correnti michelangiolisti, ma ancora la più pura tradizione, quella di Donatello: ne scelgo un solo esempio che certo non induce a pensare al

Tribolo ma piuttosto allo stacciato delle porte donatelliane, come visto dopo le esperienze di Michelangelo nella Madonna della Scala.



Recentemente si è cercato di ricostruire la trama complessa e diramata di questa cultura in occasione di una Mostra commemorativa dedicata a 'Carlo V e il suo ambiente' (Toledo, ottobre-novembre 1958); ora non sarò certo io ad indicare i limiti di una simile impresa, di per sé impegnativa ed ambiziosa, anche perché essa permetteva di avvicinare cose di solito inaccessibili, come le arazzerie del Patrimonio Nacional, quelle delle collezioni patrizie e dei monasteri, accanto ad alcuni pezzi eccezionali della ritrattistica fiamminga, altri sceltissimi di oreficeria e di scultura, dai bronzi di Leone e Pompeo Leoni all'indimenticabile statuetta di Carlo V, sotto le spoglie di un Re Magio, di mano di Bigarny, venuta da Granada; ma nell'insieme l'ambiente pittorico spagnolo di quegli anni occorre pur dire che ne riusciva debolmente illustrato, accostando il manierismo corsivo di Correa de Vivar, di Macip e Juan de Juanes, a Machuca, Vargas, Becerra, Morales, che ormai sono invece su ben altra sponda; ed i primi con più pezzi, quest'ultima schiera sommessamente con pochissimi numeri; e mentre non era facile trovare cose disponibili ad esempio per Machuca, rappresentato infatti con la Madonna del Prado, Morales, artista reperibilissimo, appariva con poche opere e non tutte eccelse; Vargas con un piccolo quadretto indubbiamente notevole, ma seppellito nella congerie dei manieristi; Campaña assente e dire ch'egli era suddito di Re Carlo in Belgio oltre che in Spagna. Per buona sorte una Vergine di Ordoñez venuta da Zamora e, per più ampia scenografia, due arazzi di Raffaello, della serie tessuta in Bruxelles da Van der Aelst con grottesche di Giovanni da Udine, restituivano alla parete in questione equilibrio in un clima di più concreta rinascenza.

Anche per questa occasione gli inediti di Pedro de Campaña, a rappresentare l'ammodernamento di una cultura manieristica che in Ispagna aveva conosciuto in un primo tempo le punte di Machuca e di Berruguete, non sarebbero mancati. Volendo riprodurre alcuni nuovi numeri di lui, intanto una Crocifissione *[tavola 6 a]* di coll. privata, Barcellona, mi pare singolarmente interessante. Sostenuta in una impostazione scenica lucida, le tre croci simmetriche e puntellate da pioli scorciati, tenuta su toni chiari, con una

diligenza rara: le figurette in primo piano, gli uccelli che emigrano, le mani del Padre Eterno minuscole sopra la croce centrale, come in una pergamena di Giulio Clovio; ed il richiamo potrebbe avere un senso preciso ricordando che il Campaña era stato a Venezia, chiamato dal Card. Grimani, lo stesso protettore del Clovio, appunto. I chiodi neri che trapassano il legno della croce, nonché le carni, il geroglifico del panno inusitato e irreale, gli uomini che si affaticano per l'erta e muovono a levare i corpi dalla vista, offrono di già confronti con la più tarda Deposizione di Cadice, riprodotta dal Bologna, dove gli uomini, deposto il corpo, stanno allontanandosi; e ancora, puntualmente, con la Crocefissione dei diecimila Martiri di Córdoba */tavola 6 b/*, dove i chiodi trafiggono del pari croci e carni; e nel breve scomparto la obliqua sceneggiatura crea la folla di croci, diecimila martiri.

Non vorrei dimenticare proprio dinanzi a questo scomparto il ruolo, del resto già richiamato dal Bologna, assunto da Marco Pino con l'invio di opere in Ispagna, e a proposito si potrebbe confrontare direttamente il suo Calvario all'Escorial */tavola 7/*, tra le cose più drammatiche di quegli anni e tale da costituire un parallelo sicuro in tal senso per gli spagnoli, fino ad integrare le novità che essi, di ritorno in Ispagna, dovevano pure in qualche modo avvicinare; il colore con accensioni fosforescenti, le espressioni al massimo caricate, segnavano un passaggio verso un'involuzione che interessava direttamente, oltre il Campaña, Morales e Luis de Vargas.

A seguito della Crocefissione di Barcellona posso aggiungere un piccolo trittico */tavola 8/* di cui devo la conoscenza al Longhi, che per primo lo attribuiva al Campaña e che mi permette di renderlo noto in questa occasione. Al centro è la Crocefissione, ai lati la Natività in una delle redazioni più belle del maestro, da stare come precedente importante rispetto a quella di Berlino, e una Resurrezione, di empito berruguetesco. Il panno del Cristo crocefisso ripete, con movimento ben altrimenti drammatico, la sigla di stampo pietistico della Crocefissione presentata in precedenza; e che dire dell'invenzione del fondo fosforescente con traversoni d'ombra, su cui, con inversione luministica, si stacca la grande sagoma nera della Vergine e il S. Giovanni; d'altro lato la tenerezza della Vergine nella Natività è toccata con un pathos che solo il Campaña conosceva, come un Perrino del primo tempo. Le due culture, quella italiana e quella

spagnola, appaiono mirabilmente saldate, in un discorso pertinente alla più brillante maniera, circa il 1530.

A questo punto può tornare opportuno indicare un disegno, cronologicamente più tardo, sempre del Campaña, a Gijón, Istituto Jovellanos */tavola 9 a/*, drammatico e ormai allungato come un Greco: modellato con una pietà contro-riformistica che ne semplifica i capelli a calotta, le ombre dolci ad intaccare le carni; una delle cose più importanti di lui per misurarne l'influenza sul seguito spagnolo. A confronto, il disegno di solito messo in relazione con la Deposizione di Montpellier (Bibl. del Palacio Real, Madrid) è *da* e non *per* tale quadro (cfr. Archivo Esp. 1951, fig. XIV).

Altro disegno in cui mi pare di ravvisare la mano del Campaña è il n. S. 54, Firenze, Uffizi */tavola 9 b/*, ora tra gli anonimi del sec. XV; ancora un Cristo in croce, condotto a penna con una finezza di tratto che parrebbe ricordare i risultati finitissimi del Cellini. Ma la testa intensa si riprende alla patetica modellazione del Berruguete, che più del Cellini aveva interessato il giovane sivigliano. In un altro inedito, pure di coll. privata, Barcellona, la figura del Cristo portacroce */tavola 10/*, che nei primi due decenni del '500, in Italia ed in Ispagna, era stata iconograficamente legata al modello di Sebastiano del Piombo, trova con Pedro de Campaña, un accento nuovo; la folla serrata, sgherri e figure a testa riversa sotto il peso delle scale, la Veronica che porge il panno estatica. Il particolare degli occhi rovesciati, tipico del Campaña, i capelli e la barba ritratti con una fedeltà degna di un fiammingo, ma come poteva renderli in quegli anni anche un Salviati, e penso al Cristo portacroce degli Uffizi, sono tratti, accanto alla bellezza delle mani ad esempio, che depongono per l'autografia del maestro, in un momento che culminerà con la Crocefissione di San Juan de la Palma, a cui rimanda la struttura ampia delle pieghe, la sensibile resa degli affetti in una interpretazione di patetica monumentalità.

A Cordoba, nel 1556, il Campaña conferma la posizione intrapresa; i paralleli con Marco Pino, il Salviati, su cui dopo le aperture del Bologna si è insistito, hanno ancora un senso, ma per poco: nella Cena della predella */tavola 11/* il pittore va oltre indubbiamente e la figura del Giuda, che si rivolge allo spettatore, trova riscontro con alcuni eroi michelangioleschi, ma certo del tutto inedito è l'abbandono del S. Giovanni e l'individuazione moderna di ogni apostolo; giustamente l'Angúlo Iñiguez ammette di ignorare se il

Campañà abbia o no seguito un modello preciso, ma avverte, con molta acutezza, che ha soprattutto evitato di seguire quelli divulgati da Marcantonio e da Leonardo. Anche il colore si accende di una gamma rara, mordente come un acido, gialli e rossi illuminati dal gran blocco della tovaglia su cui si staccano i piatti neri di una tragica cena, come avvelenati: 'una cena di sensitivi stravolti'; 'gente senza scampo', commentava il Bologna. Il confronto con le 'cene' della tradizione manieristica spagnola serve a misurarne lo stacco ampio; da grande sensibile spirito il Campañà direttamente prelude alla inoltrata disperazione del Greco.

Di questo periodo maturo ho già avuto occasione di discutere, come autografo, il quadro con l'Epifania, della Cattedrale di Léon ('Paragone' n. 87, fig. 15), riferito dalla lettura locale a maestro fiammingo; e ancora accanto a quadri fiamminghi, con un punto interrogativo ad infirmare l'attribuzione al Campañà, esso appariva lo scorso autunno alla Mostra dell'Arte fiamminga nelle collezioni spagnole (Madrid, ottobre-dicembre 1958); se ne veda la scheda redatta per il catalogo da M. H. Pauwels. Ma la tavola, di una fralezza argentea, pur non sfigurando accanto a Juan de Flandes, senza dubbio alcuno bene documentava la tarda maturazione del pittore. Della stessa mostra vorrei avvertire, fra parentesi, che il Riposo nella fuga in Egitto (Museo di Vitoria, deposito del Prado), esposto al n. 82 come anonimo fiammingo prossimo a Bloemaert e Spranger, era un bellissimo Cerano giovane, recentemente anche pubblicato dal Voss in una gustosa miscellanea sulla iconografia della Fuga in Egitto (in *Saggi* a cura della Fondazione Cini, Venezia 1958).

Tornando a Pedro de Campañà sarebbe interessante, a conclusione, poter riprodurre una Pietà, riferita al maestro alla Mostra di 'Carlo V ed il suo tempo' organizzata dal Museo di Gand nel 1955; già attribuita a Otto Venius, la tela riveste un interesse particolare per trovarsi a Bruxelles, in Nôtre Dame du Béguinage, e perciò potrebbe fare luce sull'ultimo tempo, per noi ancora oscuro. Purtroppo il minuscolo cliché del catalogo permette soltanto di giudicarne il motivo iconografico intelligentemente dedotto da una idea michelangiolesca, raddolcita con inserti di puro raffaellismo; quanto ad autografia preferisco sospendere il giudizio in attesa di una visione diretta del quadro.

Lo scambio tra Italia e Spagna ebbe un significato particolare per la pittura sevillana con l'arrivo di Luis de Vargas, che era stato in Italia, secondo i biografi più antichi, dal 1527, e per ben ventott'anni.

A questo proposito la discussione potrebbe arricchirsi di molto, e la rimando ad altra occasione. Per ora vorrei limitarmi a riferire due date certe per la biografia del pittore così scarsa di riferimenti cronologici sicuri. La prima riguarda la sua presenza a Sevilla, di solito riferita al 1553; ma già nel 1550 in un documento del 9 ottobre egli si obbliga ad assumere un apprendista in Sevilla, alla sua scuola. La data, riferita pure dal Mayer, non appare raccolta dalla più recente bibliografia, ed invece con essa acquisterebbe significato particolare l'ipotesi dell'Angulo, il quale, dinanzi alla data del 1555; apposta dal pittore cinquantenne all'altare del 'Nacimiento' con la scritta 'Tunc discebam...', parla non già di opera giovanile data in un tempo successivo, ma di una frase dettata da probabile modestia, esagerata, forse, ma che ben si confà ad un temperamento di cui si ricorda la somma e quasi morbosa, introversa inclinazione. La seconda data riguarda l'anno di morte del pittore, solitamente riferita al 1568 sull'autorità del Pacheco (*Libro de... verdaderos Retratos...*, Sevilla 1599), mentre da un documento su cui il Milicua richiama gentilmente la mia attenzione, pubblicato da don Celestino López Martínez (*Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla 1929, pag. 203), il pittore risulta già defunto nel 1567.

Discepolo a Roma di Perino, egli fu soprattutto un vasariano convinto, come appare dalle tappe fondamentali del citato altare del Nacimiento, 1555, fino a quello della Generazione, 1561, e alla Deposizione di S. Maria La Blanca, 1564; inoltre, nel secondo viaggio, contemporaneo all'impresa di Vasari alla Cancelleria, egli doveva aver conosciuto, oltre i michelangiolisti ortodossi come Battista Franco, altri manieristi più liberi, quali Prospero Fontana e Bartolomeo Passarotti, che giustificerebbero la sua successiva maturazione. Tra le opere ultimamente incontrate due mi sono parse indicative per la fase tarda.

Un singolare quadretto da lui firmato figurava lo scorso autunno a Toledo alla Mostra di Carlo V /tavole 12, 13/, venuto dalla coll. di Gomez Moreno, e ricordava nei colori trascendenti e senz'anima, contro uno sfondo color lavagna, il timbro 'dissanguato', 'diafano, acquoso, senza clorofilla' proprio del Toschi, illuminato dal Longhi di re-

cente ('Paragone' n. 43, pagg. 53-55), che io credo sia stato, con il Venusti, uno degli artisti più intimamente riguardati dal Vargas in Italia, dopo il '40, per un rigorismo che sempre accompagna, come preoccupazione viva, l'opera del manierista spagnolo.

La ripresa del 'Giudizio', come poteva apparire nei disegni a tratto minuto di Battista Franco, vi appare condotta nel senso che ho detto, di stretta controriforma; per i particolari del gesto del Cristo, o degli angeli che ricordo appena delineati al fondo con tutti gli strumenti della passione, potrebbero soccorrere le parole del Vasari, quando parla di 'arie divote e pietose'; prima ancora di Pacheco e di Palomino. A conclusione di questo percorso bene si attaglia la seconda tavola, che per essere a Siviglia, nella Cattedrale, Sagrestia de Los Calices, ha pure una notevole collocazione. Si tratta di un'opera che credo autografa e matura di Luis de Vargas /tavola 14/, vicina al Giudizio di coll. Moreno, e dove gli elementi già di Perino e ora di Marco Pino, si rivestono di una contrizione degna di un rigorista, in stretto parallelo con Michel Coxie; le nubi nere a significare la 'noche oscura del alma', i 'memento' della morte in primo piano, e all'orizzonte rovine, ancora ricordo di monumenti romani.

P. S. - La mia nota era ormai ultimata quando è uscito il volume di Ferdinando Bologna dedicato al *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, ediz. Scientifiche, Napoli (1959). Non intendo qui presentare e discutere l'apporto del Bologna che con tanta ampiezza ed acume ricostruisce l'opera del pittore iberico nei suoi rapporti con la maniera italiana, fra Roma e Napoli, e Firenze; soltanto mi limiterò a chiarire due punti in cui il mio scritto e quello del Bologna interferiscono palesemente. Il primo riguarda il disegno di Valencia /tav. 3/, la Deposizione da me riferita alla maturità di Machuca, e dal Bologna pubblicata in corrispondenza dell'attività italiana del Roviale, circa il 1548. I rapporti con le opere di Granada, autografe di Machuca, 1521, si confronti il profilo della Maddalena e quelli della Presa di Cristo, così intensamente dedotti dalla cultura del Perino del primissimo tempo, continuano a sembrarmi del tutto validi; mentre la formazione e lo svolgimento del Roviale come appare chiaramente dalla ricostruzione presentata dal Bologna, che per primo ne distingue la personalità, è orientata ormai verso il manierismo maturo del Salviati, circa il 1545, come è evidente in particolare nel ciclo di Castel Capuano.

Il secondo punto riguarda il 'Giudizio Universale' di coll. Gomez-Moreno, che riproduco a *tavv.* 13 e 14. Firmata dal Vargas, e ritengo la firma autografa: Luisius de Vargas Faciebat, la tavoletta potrebbe aprire il problema addirittura di una vera e propria collaborazione, tra il Roviale, nel tempo degli affreschi di Castel Capuano, cappella della Summaria, ed il Vargas; dove al Vargas potrebbe spettare, al più, il gruppo centrale, col Cristo e la Vergine, in atteggiamento ormai

di contrita controriforma, e al Roviale la parte degli ignudi, di più schietto manierismo.

Ma potrebbe anche trattarsi di una desunzione del Vargas in persona, dagli affreschi del Roviale visti durante l'ultimo tempo del suo soggiorno in Italia, fra Roma e Napoli, circa il 1548. I confronti con i particolari riprodotti dal Bologna (figg. 31-35), sono stringenti; pur tuttavia mi pare di cogliere, nella ripresa del Vargas, stretti legami con le opere che saranno del tempo sivigliano, come le predelle dei retabli, legate a Perino; d'altro lato indicazioni, non solo pittoriche, nelle nubi orlate di luci, e nelle teste degli oranti che affiorano in basso, sono caratteristiche di lui. La tavoletta ($0,60 \times 0,45$) potrebbe anzi essere stata eseguita come bozzetto per l'affresco dipinto dal Vargas nel cortile della Casa della Misericordia, a Sevilla, con il Giudizio Universale, appunto, purtroppo ora sfigurato da restauri ottocenteschi e puristi, e di cui esiste una copia moderna pure al Museo di Sevilla, ed è perciò doppiamente importante.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un'opera inedita di Viviano Codazzi e Michelangelo Cerquozzi.

Questa nuova, vasta veduta romana, anzi 'Il Colosseo' (cm. 123×173) /tavola 15/ sicuramente del Codazzi, parrebbe del tempo immediatamente precedente la partenza del pittore da Roma, non sappiamo per dove; dico il 1659, al limite cioè del periodo di più stretta affinità col Cerquozzi, cui si deve l'impresa figurativa, l'episodica sera romana felicemente inserita.

Il Colosseo, imminente, in mezz'ombra, contesto di marrone grigio rosaceo, con qualche tocco di sole sui rilievi, ricorda, ma anche supera a mio avviso, la splendida evidenza della 'Visita alle rovine della campagna romana', e l'opera del Cerquozzi mi sembra qui più 'nuova', più 'immediatamente popolare' di quella nel 'Bagno'. Si veda il mutilato e la giovine signora /tavola 16/, la sciolta animazione dei venditori ambulanti e dei turisti in giro alla carrozza /tavola 17/, il gruppo dei tre controluce /tavola 18/ l'azzoppato che chiama, la giovinetta che si avvicina, la guardia che torna a casa e, al limite del prato, dove le rispettive specialità collimano mirabilmente, figure e pietre pareggiate nell'obbiettiva resa pittorica. Qui soprattutto si pensa al conchiudersi della vicenda temporale fra Viviano, umile pittore di vedute, lombardo, anzi bergamasco come il gran Caravaggio, e il Cerquozzi, romano di Roma; vicenda che va scoprendosi a poco a poco, dopo i recenti

Un inedito
del Codazzi
e del
Cerquozzi

studi, nei quadri vivissimi d'impresa comune, le carte del tempo avendo tramandato non più di qualche notizia, di qualche data come la sopraddetta, che è quella di un loro saluto, forse, fatalmente definitivo.

Oreste Marini

A P P U N T I

'Vetrate Francesi'. A proposito di un libro recente.

'En marge de l'histoire de l'art, une histoire des expositions serait à faire qui montrerait quelle impulsion a été donnée aux recherches artistiques par des manifestations dont le grand public ne voit souvent que l'aspect spectaculaire'. Così Jacques Guérin conservatore-capo del Museo delle Arti Decorative di Parigi, inizia la sua prefazione al volume *Le Vitrail Français* (Editions des Deux Mondes, Parigi, 1958). Un'affermazione che potrà sembrare anche troppo timida in Italia dove si è avvezzi a ogni sorta di auto-ripensamenti e di auto-contemplazioni delle discipline storiche, dalla storia della storiografia (artistica in questo caso), alla storia del gusto, a quella della critica (d'arte). Ed è certo che la storia delle esposizioni oltre ad essere, al pari di quella del collezionismo, terreno molto promettente di indagine sociologica, rientra perfettamente nel panorama della storia della critica e della storiografia artistica, nonché del gusto. Una storia delle grandi mostre europee da cent'anni a questa parte, dalla mostra dei capolavori delle raccolte private inglesi tenutasi a Manchester nel 1857 fino, poniamo, all'Arte Lombarda dei Visconti agli Sforza dell'anno passato sarebbe la storia del gusto, degli interessi, degli studi artistici. Questo per non parlare delle mostre d'arte contemporanea (dai Salons del Louvre al Salon de Mai) e delle grandi rassegne d'arti extraeuropee che, se non il recupero da parte nostra di estesi continenti artistici come spesso presuntuosamente si postula, dovrebbero segnare l'atteggiamento di una cultura e di una civiltà (spesso equivoco, ma talvolta serio ed umile) verso altre, da essa lontane nel tempo e nello spazio. E accanto a queste altre ve ne sono, come le rassegne storiche dei prodotti di una particolare tecnica (ceramica, porcellana, oreficeria, miniatura, vetro ecc.) che oltre a dare un quadro delle esigenze e delle forme tipiche per ciascuna tecnica hanno potuto fornire indicazioni interessanti sui rapporti intercorrenti tra di esse nei rispettivi sviluppi. Inoltre una mostra importante e non occasionale ha come premessa una serie di studi di cui rappresenta il punto d'arrivo, ed è spesso il riflesso dell'attività di uno studioso, di un gruppo, di una scuola; d'altronde una buona mostra è un punto di partenza di altre ricerche poiché fornisce, sia pure per un tempo limitato,

un panorama, labile e parziale quanto si vuole, di un artista, di una cultura, di una tecnica. Se il catalogo ragionato è la summa degli studi preparatori, una recensione può esser occasione di nuovi studi che di una mostra sono i migliori risultati. Non si dimentichi che da una mostra sono usciti *Officina Ferrarese*, *Giudizio sul Duecento* e il *Viatico per cinque secoli di pittura veneta*. Fatte queste ovvie premesse si ritorni al testo del Guérin: 'Au lendemain de la grande retrospective des vitraux de France organisée au Pavillon de Marsan en 1953, il nous est paru que l'interêt passionné apporté à une forme aussi populaire de l'art, encore que mal connue sauf des spécialistes, devait trouver son prolongement, et qui il était nécessaire de réunir les travaux et les thèses suscités par cette exposition'.

Le Vitrail Français è il frutto dunque di una mostra, in questo caso di quella indimenticabile rassegna tenutasi al Museo delle Arti Decorative nel 1953, nata da una base di studi che abbiamo già ricordato recensendola ('Paragone' 51) e che ha avuto il grande merito di imporre all'attenzione con esemplare evidenza il fatto che le grandi vicende (les 'grandes heures'...) della pittura medievale francese vanno ricercate appunto nelle vetrate. Uno degli animatori della mostra di allora fu Louis Grodecki cui ora va una buona parte del merito di questo libro, frutto di un lavoro d'équipe, che è insieme manuale storico e introduzione ai problemi delle vetrate. Dopo un primo capitolo di André Chastel dedicato ai 'Problèmes formels' ne segue uno del Grodecki sulle 'Fonctions spirituelles', uno del maestro vetraio Jean Jacques Grüber sulla 'Technique', uno di Jean Verrier ispettore generale dei Monuments Historiques dedicato a 'Restauration et mise en valeur'; Louis Grodecki, Marcel Aubert, Jean Lafond, Jean Taralon e François Mathey svolgono infine in otto capitoli la storia delle vetrate francesi, dalle origini ad oggi. Lungi dall'essere una ripresa divulgativa di quanto è stato detto e scritto sulle vetrate, questa parte storica è ricca di materiale inedito, di suggestioni e illuminazioni nuove che noteremo partitamente in seguito, ma subito occorre sottolineare l'opportunità di una trattazione che non si arresta al cinquecento per saltare quindi al nostro tempo, ma procede per terre abbandonate con acume e serietà storica non comuni. Il volume si apre con il capitolo dedicato dallo Chastel ai 'problèmes formels'. È perfettamente chiaro infatti che esistono problemi formali propri delle vetrate come altri ve ne sono per altre tecniche. Lo stretto legame — che non è sempre di dipendenza¹ — tra vetrate e architettura fa sì che le funzioni di una vetrata non dipendono solo dai temi che vi si espongono e dalle figurazioni che vi si svolgono, ma anche, molto direttamente, dalla concezione dello spazio architettonico esistente in un certo periodo. Il suggestivo raffronto istituito nelle illustrazioni (p. 36/7) tra la Sainte Chapelle di Parigi (1248) e la Cappella reale di Versailles (1710) può essere a questo riguardo largamente istruttivo. Chiarezza di impostazioni architettoniche, intenzione di sottoli-

‘Vetrate Francesi’ neare e mettere in rilievo gli elementi, le membrature, lo spazio interno attraverso un lume chiaro ed uguale che non si diversifichi troppo di ora in ora da un lato, dall’altro una ricerca di emozioni e di affetti violenti, uno spazio magico che si contrae e si allarga secondo i momenti e la luce, un bagno di colori preziosi, un pulviscolo gemmeo sospeso sulle strutture, sulle statue, un’impressione sottolineata di slancio verticale infinito. Sono constatazioni elementari sorgenti immediatamente da un confronto che scopre due diversi modi di considerare le vetrate. Né la problematica formale si arresta qui, vi rientrano i rapporti tra vetrate e armature, cioè uno dei problemi più complessi delle vetrate del duecento; l’armatura metallica con il suo disegno determina strettamente la composizione, la forma degli scomparti, il loro rapporto reciproco; costituisce l’ossatura, il quadro precostituito dall’insieme. A questi problemi si aggiungano quelli nascenti dal rapporto pittura-vetrata: a un certo punto della sua storia la vetrata non interessa più principalmente come fonte di una luce magica e variabile, come favolosa stuoia-tappeto rutilante di immagini, o come alta parete di smalto translucido quale quella che chiude un prezioso reliquiario, ma come vera e propria pittura monumentale, come ‘trompe l’oeil’, e nascono i grandi personaggi sotto baldacchini e arcature, inginocchiati su mensole protese nello spazio, trattati in modi del tutto analoghi a quelli della ‘grande pittura’. Questa veloce esemplificazione giustifica e spiega che sia proprio questo capitolo ad aprire il volume; esiste una problematica formale propria di questa tecnica che necessita assolutamente di una trattazione preliminare. Unico invito che si potrebbe forse rivolgere a quest’ottimo saggio dello Chastel sarebbe di sottolineare ancor più l’aspetto artigianale della tecnica, quello cioè implicito nel passaggio cartone-vetro, con conseguente intervento di atelier, come nel caso del mosaico e di tecniche similari, che è procedimento ricco di problemi.

Segue a quella dello Chastel una suggestiva esposizione del Grodecki che riprende un tema da lui già affrontato nel catalogo della mostra parigina: il significato delle vetrate nella cultura del medioevo. È un’antologia di autori di trattati liturgici (Sicardo da Cremona, Guglielmo Durandus di Mende ecc.) e di esponenti della scolastica sul valore simbolico che veniva conferito alle aperture vetrate. Il Grodecki intende allargare la valutazione delle vetrate medioevali non richiudendola negli stretti confini di una spiegazione didascalica di *Biblia Pauperum*² e cerca di intendere cosa fosse una vetrata per un teologo del duecento, un teologo che magari occupava un posto di responsabilità nel capitolo di una cattedrale che si andava in quel momento ampliando e rinnovando, come quel Pierre de Roissy, cancelliere della Scuola della Cattedrale di Chartres tra il 1200 e il 1213 all’incirca proprio negli anni in cui nelle finestre basse della navata della nuova cattedrale si andavano montando i rutilanti tappeti vitrei, che scrive ‘Le vetrate che sono

nella chiesa attraverso le quali si trasmette la chiara luce del sole stanno a significare le Sacre Scritture che illuminandoci allontanano da noi il male'. Inoltre il Grodecki scorge nel potere supremamente suggestivo della luce colorata una delle più potenti attrazioni che le vetrate dovevano esercitare sull'animo dell'uomo medioevale. È questa una analisi estremamente intelligente e affascinante; certo sarà opportuno riflettere anche su come il maestro vetraio intendesse il suo prodotto, un 'come' che non era certo lo stesso di quello del teologo-committente, né quello del fedele-spettatore. Tecnica e restauro sono infine anch'essi capitoli esemplari e storicamente strutturati, dovuti a persone che per la loro professione e per le funzioni ricoperte (il Verrier ispettore generale dei M. H. nel dopoguerra ha dovuto affrontare delicatissimi problemi di restauri) hanno avuto modo di operare direttamente e molto autorevolmente in questi campi. Con due nuovi capitoli del Grodecki, che coprono il periodo dalle origini al 1260, comincia quindi la vera e propria storia.

I primi grandi cicli della pittura su vetro in Francia risalgono al XII secolo³. Il Mâle che nel suo profilo storico delle vetrate francesi⁴ aveva dato una sistemazione alle ricerche archeologiche ottocentesche indicava nell'atelier sugeriano di Saint Denis il punto nodale di tutto il secolo, fonte d'influenze e riferimento obbligato per la restante pittura vitrea. I modi dionigiani eran da lui visti irradiarsi per tutta la Francia, dalle più antiche vetrate di Chartres a quelle di Poitiers, del Mans, di Angers. Al di fuori di questo, più per considerazioni iconografiche e tecniche che stilistiche, era rimasto solo l'ambiente dell'est che ha il suo centro in un gruppo di vetrate di Châlons-sur-Marne. La novità dell'impostazione del Grodecki, già avanzata in un suo articolo di qualche anno fa⁵, sta nell'aver distinto con estrema chiarezza rispetto alle vetrate di Saint Denis, un gruppo di vetrate dell'ovest (Poitiers, Angers, Le Mans) mettendole in rapporto con miniature e affreschi (Sacramentario di Limoges, ciclo di Saint Savin) della Francia occidentale e definendone il linguaggio agitato, dalle caratteristiche e riconoscibili stilizzazioni: i panneggi fitti e rotti dalle pieghe triangolari, i personaggi allungati, dalle membra ritorte e accavallate, dai tratti tesi (occhi sgranati, bocca e ciglia dure e diritte come ferite), dalle chiome gonfie. Ne emerge un ambiente pittorico ben caratterizzato, diverso e forse un poco anteriore al 'foyer international' di Saint Denis, ed è un aspetto rilevante della cultura figurativa romanica che viene recuperato attraverso una analisi della pittura su vetro. Si noti come questo fatto sia significativo. Generalmente, quando si parla di pittura romanica francese ricorrono frequentemente i nomi di Saint Savin, di Tavant o di Vic, i cui splendidi cicli sono ormai generalmente conosciuti attraverso un'abbondante documentazione fotografica e divulgati nel modo più suggestivo dalle ottime copie del Musée des Monuments Français

‘Vetrate Francesi’ di Parigi. Certo le opere più importanti della pittura romanica di Francia sono andate distrutte, quelle che rimangono si trovano sovente in centri di limitata importanza e in molti casi non possono fornire testimonianze decisamente probanti di ciò che doveva essere l’arte delle maggiori chiese e abbazie. Incolumabile per esempio è la lacuna aperta nella conoscenza della pittura romanica dalla distruzione — assieme alla chiesa — dei cicli pittorici di Cluny. Si è tentato di indurre il loro aspetto dalla decorazione di altre chiese benedettine prossime, Berzé-la-Ville ad esempio, ma rimane il dubbio che da esemplari sperduti in una piccola chiesa di campagna difficilmente si possa trarre qualcosa di più di una sommaria indicazione iconografica, e che certamente da essi non si possa ricostruire la fisionomia e la qualità dei testi più importanti. Molto opportunamente sono state prese in esame a questo proposito le testimonianze della miniatura; occorre però notare che dato il suo rapporto stretto con i testi letterari essa può presentare caratteri ora di particolare conservatorismo — riprendendo per esempio le illustrazioni di una più antica edizione dello stesso testo — ora di rilevante novità, come nel caso dei manoscritti di Cîteaux che al principio del XII secolo presentano un insuperato interesse per i fatti della vita quotidiana e si distaccano molto dai modi della pittura monumentale.

Per contro, nel vasto panorama della pittura romanica europea non erano stati finora sufficientemente considerati i testi della pittura su vetro. In questo campo infatti esistono esemplari eccezionali la cui origine è legata a committenti particolarmente illustri e che possono portare un aiuto prezioso per restituire la complessa fisionomia di un’epoca. Così appunto la grande finestra della Crocifissione, una delle principali opere del gruppo dell’Ovest ricostruita dal Grodecki, donata /*tavole* 19, 20/ verso il 1165 dal re Enrico II Plantageneto e da sua moglie Aliénor d’Aquitania alla cattedrale di Poitiers di cui conchiude, in rutilante splendore, l’alto coro. Quest’opera, dal solenne afflato monumentale, dalla eccezionale drammaticità, e la cui complessa iconografia è legata al pensiero teologico di Gilbert de la Porrée, che di Poitiers fino a pochi anni prima era stato vescovo, è uno dei capolavori della pittura romanica ma fino a che il Grodecki non ne ebbe precisato la situazione mettendola in rapporto con opere eseguite in tecniche diverse, essa, per quanto conosciutissima ⁶ non era stata presa in considerazione nel quadro della pittura romanica europea. Il fatto è che mai fino ad ora erano stati sufficientemente valutati i testi della pittura vitrea, non nel senso che essi rimanessero ignoti, ma che confinati entro i limiti della storia di una tecnica non erano entrati a far parte del grande patrimonio della storia della pittura francese.

Le cause di questa situazione sono molteplici: la prima certamente è stata la mancanza di una adeguata documentazione fotografica senza la quale, a parte l’impossibilità di istituire dei confronti, è pressoché

impossibile arrivare a una seria lettura delle opere, spesso poste in situazioni tali che rendono impossibile od ostacolano gravemente un esame approfondito, sia pur condotto con l'indispensabile binocolo. Questo scoglio è ora superato grazie alla grande campagna fotografica condotta, prima di rimontare le vetrate deposte per la guerra, dal servizio fotografico dei Monuments Historiques francesi ed alla pubblicazione dei primi volumi del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* i cui tomi saranno altrettanto preziosi allo storico della pittura medioevale quanto quelli del C.I.L. allo storico classico, della Patrologia del Migne al medievalista o del *Corpus Vasorum Antiquorum* all'archeologo.

La seconda causa sta probabilmente nel senso di diffidenza invalso verso le vetrate per il timore dei restauri frequentissimi e radicali data la fragilità del mezzo e più ingannevoli di quelli apportati agli affreschi, per non parlare della miniatura per la quale il caso quasi non si pone. La terza, ma non ultima, causa è da ricercare nelle speciali condizioni in cui si esplica questa tecnica; in particolare nella sua apparente soggezione (molto più accentuata che nella pittura murale o nella miniatura solo scarsamente condizionate dalla parete o dalla pagina) a forme di carattere architettonico o comunque extrapittorico, dalla finestra all'armatura metallica. Inoltre questa tecnica implica il passaggio d'obbligo dal cartone al vetro ed è pertanto legittima la preoccupazione che l'espressione dell'artista sia meno direttamente trasmessa che non nel caso dell'affresco, della miniatura, della tavola ove si ha di fronte un testo sicuramente autografo⁷. Ultima causa di questa situazione, o forse prima conseguenza — è che gli studi sulle vetrate francesi si sono svolti per molto tempo su binari strettamente tecnici o iconografici — e ciò è certo avvenuto anche per la particolare situazione della storiografia artistica francese — trascurando per lo più le ricerche sulla fisionomia di questo o quel linguaggio stilistico e non curando generalmente di ricostruire gruppi e 'maestri', mentre appunto nella ricostruzione di queste entità si prova con buon successo il Grodecki.

Si diversifica profondamente dalla fisionomia delle opere romaniche dell'Angiò e del Poitou l'ambiente dell'Est visto giustamente in rapporto con gli smalti mosani. Le vetrate di Châlons-sur-Marne rivelano infatti un altro orientamento, più classico, meno incline da un verso alle furiose stilizzazioni dell'ovest, meno monumentale d'altronde e più propenso a cercare i suoi modelli nei minuti e preziosi prodotti delle tecniche suntuarie quali quella dello smalto. Si è già accennato ('Paragone' 51) come di questi rapporti si scorga un palese esempio nella Crocifissione, frammento superstite di una grande vetrata che celebrava il tema della Redenzione nella Cattedrale di Châlons-sur-Marne⁸. In questa regione infatti la tecnica-guida della pittura era nel XII secolo precisamente lo smalto i cui artefici sono tra i più grandi pittori del momento, autori di capolavori altissimi in tutto degni di figurare ai primi posti di una storia della

'Vetrata Francesi' *Giudizio sul Duecento*, come ha rilevato Roberto Longhi che, nel suo *Giudizio sul Duecento*, ha posto gli splendidi smalti di Klosterneuburg di Nicolas de Verdun con pieno diritto di cittadinanza nel bel mezzo di una storia della pittura romanica. Si tenga presente poi la presenza di affinità tecniche certe tra vetrata e smalti, infatti il reticolo di piombo della vetrata svolge nel separare le zone cromatiche una funzione analoga a quella assolta nello smalto champlévé, dall'affiorare in superficie del tenue filo del metallo tra un incavo e l'altro. Un piglio monumentale impronta invece il martoriato ciclo di Saint Rémi di Reims, dove i presentimenti gotici delle vetrata di Châlons vengono esaltati e sviluppati. È questo il punto più avanzato e moderno toccato dalla pittura su vetro nel XII secolo, e quello dove più forti sono i rapporti con le ricerche della giovane scultura gotica, ricerche di una affettuosa naturalezza, di una maggiore scioltezza e agilità dei panneggi contro alle severe stilizzazioni romaniche. Purtroppo una sola fotografia di questo straordinario ciclo (p. 108) che ha subito perdite irreparabili⁹ è troppo poco per poterne valutare a pieno la portata.

Quanto al momento 'sugeriano' visto dal Mâle come autentico momento egemonico della storia delle vetrata del XII secolo si rilevi che la situazione è resa particolarmente complicata dalle catastrofiche vicende che ha subito l'abbazia di Saint Denis. Occorre infatti tener conto dello stato miseramente frammentario e largo di rifacimenti delle vetrata rimaste in loco e della dispersione nei siti più remoti dei vari pezzi. Solo un rigoroso esame filologico che permettesse di distinguere le parti integre e un'accurata ricognizione nelle chiese e nelle collezioni d'Europa e di America alla ricerca di frammenti provenienti da Saint Denis avrebbe permesso una seria ricostruzione dei cicli sugeriani. E questa è storia recentissima dovuta in gran parte al Grodecki, che anche ultimamente, dopo l'uscita del volume, vi ha apportato nuovi contributi. Il risultato di questa indagine è stato la restituzione, almeno per somme linee, del ciclo di Sugerio e la constatazione che, lungi dall'accompagnare le ricerche innovatrici della scultura, queste vetrata si rifacevano piuttosto ai modi dell'oreficeria romanica della Francia settentrionale. Ancora un altro orientamento, più bizantineggiante questo, appare nelle vetrata del lionese e del Forez (Clermont-Ferrand ecc.). Esso si accorda del resto con gli indirizzi della grande pittura e delle miniature della regione (Affreschi di Berzé-la-Ville, Lezionario di Cluny) ed è forse dovuto al clima pittorico 'mediterraneo' che doveva regnare all'abbazia di Cluny. Il quadro della cultura figurativa francese del secolo XII appare così singolarmente ampliato da questo esame delle testimonianze vitree, e si noti che, oltre a questi principali gruppi e indirizzi, altri ve ne saranno stati che per ora non conosciamo ma che potranno venir rivelati dalla riunione di qualche pezzo isolato o da fortuite scoperte, come quella di recente effettuata da Jean Lafond che ha rinvenuto una

serie di medaglioni del XII secolo con storie di S. Matteo (p. 106) *'Vetrata Francesi'*
reimpiegati nella rosa meridionale di Notre Dame di Parigi.

Nel caso delle vetrate infatti non esistono — o quasi — ridipinture e quindi palinsesti, ma vere e proprie sostituzioni: una zona che per qualche accidente climatico, bellico o ideologico-politico sia andata distrutta viene sostituita. La restituzione in stile complica ancora il problema, riuscendo talora ad esiti contrari a quelli che si proponeva, abbassando cioè l'altezza poetica e il potere emozionale dei residui pezzi autentici; ma, la fortuna e l'attenzione aiutando, può accadere di scorgerne improvvisamente qualche parola, qualche riga di un testo venerando apparire intatta in mezzo ai restauri e alle interpolazioni. Studiando una vetrata chiaramente ottocentesca può accadere di imbattersi nell'inaspettato, in un brano integro magari proveniente da un'altra finestra e reimpiegato in seguito. Questo è infatti avvenuto a Notre-Dame, ma si pensi che cosa indica il fatto che sia possibile scoprire inediti di questa importanza in un luogo dove passano tutti gli storici dell'arte del mondo!

Nella storia del Mâle tutta la prima metà del secolo XIII è dominata, come era avvenuto con Saint Denis nel secolo precedente, dall'atelier di Chartres, ambiente omogeneo uscito dalla bottega parigina di Notre-Dame. Questa impostazione si spiega in primo luogo con il fatto che la formula delle vetrate leggendarie a medaglioni sovrapposti raggruppati a formar quadrilobi, cerchi o rombi, è stata sperimentata con particolare successo a Chartres e si è poi imposta in tutta la Francia; in secondo luogo con la presenza di maestri di Chartres in altri centri, a Rouen per esempio, dove la firma di un Clemente di Chartres (l'unica firma di un maestro vetraio del XIII secolo) è stata da tempo rilevata in una vetrata della cattedrale. In verità la storia delle vetrate francesi del XIII secolo, presenta problemi estremamente vasti e complessi e basti pensare che un complesso di un rilievo così assolutamente eccezionale come quello di Chartres è rimasto fin quasi ad oggi¹⁰ adespota, affidato unicamente ad una generica denominazione di *'atelier chartreain'*. A voler tentare un paragone con i cicli murali di Assisi si potrebbe asserire che la situazione sarebbe analoga se tutti gli affreschi di S. Francesco, da Cimabue a Giotto, a Pietro Lorenzetti, a Simone, a Stefano, fossero uniti sotto l'unica etichetta di *'atelier assisiato'*. Non si nega che il paragone sia alquanto forzato, in quanto le drammatiche rotture e le svolte rivoluzionarie di Assisi non si ritrovano a Chartres, né vi si distinguono così spiccate differenze personali e culturali come quelle intercorrenti tra Simone Martini e, poniamo, Stefano. Ma resta il fatto che differenze ci sono anche qui e molte. Il Grodecki procedendo sulla base di alcuni raggruppamenti fatti dal Delaporte e da altri, ha svolto un ottimo lavoro, dividendo innanzitutto, in accordo con la storia architettonica dell'edificio¹¹, le più antiche vetrate della navata dalle più recenti del coro, e distinguendo in seguito numerosi maestri di cui ha

‘Vetrata Francesi’ messo in evidenza le rispettive culture. Tra quelli più arcaicizzanti, fortemente influenzati dall’arte romanica dell’ovest, emerge il maestro di Saint Lubin¹², tra gli altri invece, più moderni, esponenti di quel sereno classicismo gotico che si trova nel primo duecento anche nella statuaria di Chartres e di Amiens, è il Maestro della Morte della Vergine, uno dei più importanti personaggi del grande cantiere di Chartres. In altri maestri della navata si affermano influenze del Nord, anzi più precisamente, rapporti con il Nord (Soissons, Saint Quentin) e con l’ambiente parigino, mentre nelle finestre alte i protagonisti sono due, uno più arcaico, forse di provenienza angioina, l’altro più gotico in rapporto con le vetrate di Saint Remi di Reims.

Le più celebri vetrate di Chartres sono quelle del coro; qui si trovano quelle famosissime dedicate alle storie di Carlo Magno e di S. Giacomo, opere, che generalmente vengono assunte come esemplari classici, autentici, paradigmi delle vetrate chartriane, dovute ad un atelier in rapporto con quello del Maestro della Morte della Vergine della navata¹³. Rispetto a questi maestri il Grodecki scorge le personalità più moderne e innovatrici in quelle attive a un gruppo di finestre alte del coro e del transetto tra le cui opere spiccano le grandi rose di Dreux (Sud) e di Francia (Nord) e l’eccezionale ‘S. Dionigi che consegna l’orifiamma a Clément di Metz’ (p. 135) in cui il volto stupendo del giovane guerriero non ha confronti per novità e libertà se non nella statua di S. Teodoro nel portale del transetto Sud della stessa cattedrale. Nota anzi il Grodecki come una certa comune problematica appaia nella statuaria della cattedrale come nella pittura su vetro. Nell’uno e nell’altro caso il quadro che si presenta non è quello di un unico atelier dipendente dalla figura di un grande maestro, ma risulta invece dalla presenza pressapoco contemporanea di artisti provenienti da diverse regioni con interessi e culture diversi.

Situazioni analoghe si presentano a Bourges, dove il programma iconografico è più organico che a Chartres — il Grodecki sarebbe propenso a farne risalire l’origine a S. Guglielmo di Corbeil arcivescovo della città dal 1199 al 1209 quando si erigeva la cattedrale — ma diversi sono gli artisti che vi lavorano. I principali sono il Maestro del Buon Samaritano che ha ricevuto una formazione tardo romanica analoga a quella del maestro di Saint Lubin di Chartres, il maestro della Nuova Alleanza, prossimo allo stile classico di Chartres, e un terzo maestro, quello delle Reliquie di S. Stefano, il più moderno e gotico dei tre (p. 138). Quest’ultimo, accanto all’autore delle rose e di alcune finestre alte di Chartres e a quello eccezionale ma più tardo (verso il 1255) della finestra di S. Gervasio e Protasio del Mans (p. 153), è tra i massimi pittori del duecento in Francia.

La grande cesura nella storia della pittura francese del duecento è segnata dal gigantesco ciclo della Sainte Chapelle (1248); anche le vi-

cende della nascita di questo stile trovano una nuova delineaione nelle pagine del Grodecki, che si è servito per ricostruire questo linguaggio delle testimonianze vitree della prima metà del XIII secolo esistenti nell'Ile-de-France, e soprattutto di quelle offerte dalle vetrate della Cappella della Vergine di Saint Germain des Prés, eretta poco prima della Sainte Chapelle (1232-1245) dallo stesso architetto Pierre de Montreuil, ma che dopo la distruzione dell'edificio nel 1805 sono andate disperse e sono state dal Grodecki pazientemente rintracciate; su questo punto sarà opportuno ritornare una volta uscito l'imminente volume del Corpus dedicato appunto alle vetrate della Sainte Chapelle.

È dunque tutta la sistemazione delle vetrate del duecento in Francia che è ripresa in questo studio. Accanto agli ateliers di Chartres e della Sainte Chapelle che erano finora stati considerati i classici 'points de repère', altri maestri, altri centri emergono: nel Nord a Laon, Saint Quentin, Soissons, in Borgogna a Sens a Auxerre, in Normandia, nella stessa Ile-de-France; di queste conclusioni gli storici della pittura francese dovranno tener conto.

Le vetrate della fine del duecento e del trecento sono state trattate da Marcel Aubert riprendendo quanto aveva già detto nel suo precedente volumetto¹⁴, aggiornato sulle novità contenute nell'esemplare scritto di Jean Lafond *Le vitrail du XIV^e siècle en France* (v. 'Paragone' 53). Il periodo abbracciato dallo scritto dell'Aubert (1260-1380) offre vari spunti problematici. Il primo è quello della formulazione a Parigi, verso la fine del Duecento, di un linguaggio particolare che, se faceva posto al clima 'fin du siècle', agitato da un'icastica drammaticità di cui si trovano esempi diversi nelle vetrate di Santa Radegonda di Poitiers /*tab. 21*/ e in quelle più tarde di Saint Pierre di Chartres, era attento soprattutto a tornire con un'ombra leggera il collo, le membra di un personaggio. Si tratta di tentativi empirici e frammentari; niente c'è di comparabile alle ricerche, questa volta veramente di spazio, di Giotto; ma è un'attenzione affettuosa che carezza la figura più che costruirla che si rivelerà importantissima per la pittura gotica europea. Questo linguaggio è nato probabilmente a Parigi, dalle parti di Rue Boutebrie dove aveva il suo studio Maestro Honoré, il miniatore del Breviario di Filippo il Bello; ma conosce una particolare diffusione proprio attraverso la pittura su vetro, tanto più che sugli inizi del Trecento con la scoperta del giallo d'argento le possibilità propriamente pittoriche delle vetrate si erano, sia pure a scapito di altre, straordinariamente allargate. Se a Parigi a causa delle ripetute distruzioni non resta più nulla, un buon gruppo di vetrate rimane in Normandia, a Rouen, a Jumièges, a Evreux; qualche pezzo di questi aveva stupito i visitatori della mostra parigina del '53. Sono i più grandi cicli pittorici della prima metà del Trecento in Francia, eppure nelle storie della pittura francese non vengono generalmente considerati. Giustamente anni fa su questa stessa rivista ('Paragone' 41)

'Vetrate Francesi' Ilaria Toesca si stupiva che un testo fondamentale della fine del Trecento come quello degli arazzi dell'Apocalisse di Angers non fosse stato tenuto in sufficiente conto dagli storici della pittura che non avevano esplorato tutte le indicazioni che da essi potevano venire sugli indirizzi della cultura figurativa francese di quegli anni. Lo stesso va detto per i cicli vitrei normanni. Per giunta questo stile ha una straordinaria divulgazione europea, specialmente attraverso una rielaborazione che ne è stata fatta verisimilmente in Alsazia, ove centro di importanza fondamentale per gli scambi europei fu Strasburgo. Di qui esso passò in Svevia, e basti vedere come impronti gran parte delle vetrate di Esslingen pubblicate nel secondo volume del Corpus. Dal naturalismo drammatico parigino della fine del duecento nasce così un linguaggio internazionale che si concreta soprattutto nei vetri. Un altro problema straordinariamente affascinante del Trecento francese è quello della diffusione dei modelli spaziali italiani, giotteschi. Di questo problema si è occupato particolarmente Jean Lafond nel già citato profilo delle vetrate francesi nel Trecento e in una comunicazione al XIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Parigi 1958) ¹⁵. Ora è interessante vedere come questi elementi architettonici 'spaziosi' introdotti con accanita curiosità sovente non prendano una parte importante, vitale, nella composizione delle scene, come ad esempio in una mensola di una vetrata del Saint Ouen di Rouen ove i piedi di Judas, discendente di Sara, spiovono più che non poggino /*tav. 23 b/*. Devo le fotografie di questi particolari alla amichevole cortesia di Jean Lafond. I personaggi rimangono quasi bidimensionali — il peso del loro corpo e dei loro panneggi è appena accennato dalle ombreggiature della grisaille e del giallo d'argento — ed offrono un contrasto singolare con quell'aggettar di mensole a saggiar lo spazio, quel girar d'archivolti, quel fiorir di cupole e di baldacchini /*tavole 22, 23/*. Per tutta Europa, da Königsfelden a Strasburgo, da Evreux a Rouen ad Auxerre è la ricerca di uno spazio esistente ed abitabile, ma in un primo tempo esso rimane legato agli elementi architettonici, e spesso a quelli meno impegnativi. Successivamente le cornici che nel trecento assumono sempre maggior importanza nell'inquadrare i grandi personaggi delle finestre, cominciano ad aggettare dalla superficie e a staccarsi dalla parete diafana; sotto le autentiche architetture prendono a crescere e ad aprirsi architetture fantastiche e ingannatrici. Ora queste due tendenze, quella di origine parigina drammatica e attenta a una resa, esile e umbratile sia pure, dei personaggi e quella di derivazione italiana, accanita esploratrice di spazi, hanno incontri e sviluppi particolarmente interessanti in Alsazia, ed è un peccato che proprio questa regione sia trattata in modo sbrigativo e con qualche inesattezza, come notava il Wentzel ('Kunstchronik', giugno 1958, p. 157). Le vetrate della navata laterale sud della cattedrale di Strasburgo con i cicli dell'Infanzia della Vergine e della Vita e della Passione di Cristo, quelle pro-

venienti dalla chiesa domenicana della stessa città e ora nella cappella 'Vetrata Francesi' di San Lorenzo della Cattedrale e nella chiesa di San Guglielmo (storie dell'Infanzia e della Passione, v. H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, tav. 114) e quelle della chiesa di Santo Stefano, e ora nella chiesa riformata a Mulhouse¹⁶ avrebbero meritato maggiore considerazione. Tra l'altro per noi italiani questo è un momento molto interessante perché la splendida quadrifora del transetto sinistro della chiesa di San Francesco in Assisi (v. 'Paragone' 103) ha netti rapporti con questa cultura. È un peccato anche che all'intero patrimonio vitreo del Sud della Francia non sia dedicata neanche una illustrazione e che un maggior spazio non sia dedicato nel testo a illustrare le vetrate importantissime, di Saint Urbain di Troyes (riprodotte a p. 33, 50, 64, 71). Si noterà infine che l'apparato critico contenuto nelle note che negli altri capitoli è ricchissimo ed esemplare in questo è particolarmente scarso.

Dal 1380 alla Rivoluzione il testo è dovuto a Jean Lafond che con il Grodecki è il miglior conoscitore delle vetrate francesi e che nella sua attività ormai cinquantennale in questo campo (la sua prima pubblicazione risale al 1909) ha contribuito al risarcimento e alla autentica resurrezione di alcune grandi figure della pittura su vetro rinascimentale, quali Robert Buron e Arnoult de Nimègue. Il Quattrocento è per la storia delle vetrate francesi un secolo splendente. Anche se ha rinunciato ad alcune delle sue più tipiche caratteristiche per legarsi molto più direttamente alle forme della grande pittura questa tecnica continua a godere un prestigio eccezionale e su vetro dipingono alcuni dei più grandi pittori del secolo. Tra questi è l'eccezionale André Robin autore, verso la metà del secolo, delle rose e di quattro finestre del transetto della cattedrale di Angers¹⁷. L'importanza di questo maestro è notevolissima e va studiata nell'ambito della cultura angioina e in particolare di quella della corte di Re Renato, a mezza strada tra il Maestro delle ore di Rohan e quello del 'Cuer d'Amour Espris'. Uno studio monografico sarebbe vivamente auspicabile, come ha notato il Grodecki recensendo il volume di Paul Frankl su Peter Hemmel. Egualmente in rapporto con la cultura di re Renato sono la rosa nord e qualche altra finestra del transetto settentrionale della cattedrale del Mans. Bourges è un altro centro di prima grandezza per la storia della pittura francese del Quattrocento. Vi lavora il Maestro di Jacques Coeur, autore di alcune splendide vetrate della cattedrale, di cui sono interessanti i rapporti con gli angeli che il grande mercante aveva fatto dipingere nella volta della cappella del suo palazzo, e successivamente l'autore di una bellissima vetrata donata dai Lallemand alla chiesa di Saint Bonnet¹⁸. Sempre a Bourges, alla cattedrale sono altre testimonianze rilevanti della pittura del quattrocento nelle vetrate della cappella De Breuil, in quella fatta costruire nel 1457 da Pierre de Beaucaire e in quella (1456) di Pierre Fradet. Opere tutte da prendere in considerazione

‘*Vetrate Francesi*’ per i rapporti franco-italiani nel XV secolo. Altre opere di grande importanza sono a Moulins: per la storia della pittura francese della prima metà del Quattrocento è capitale la serie di medaglioni con storie di San Giovanni Battista; successivamente, in alcuni brani dell’intricata vetrata di Santa Caterina¹⁹ si trova la mano stessa del Maître de Moulins; particolarmente ci sembra che i ritratti presunti di Pierre II, di Anne de France e dei loro figli appartengano all’opera del maestro a una data non molto avanzata.

La problematica offerta dalle vetrate francesi del '400 di cui il capitolo del Lafond offre un esemplare ‘aperçu’ è complessa ed abbondante ed è un peccato che le ultime trattazioni sulla pittura di questo periodo, quella dello Sterling e quella della Ring non ne abbiano tenuto sufficientemente conto, probabilmente a causa delle difficoltà incontrate per procurarsi il materiale fotografico ora felicemente risolte. Sarà un’indagine che potrà fruttar molto se si pensa che da un confronto tra la celebre e misteriosa Annunciazione di Aix con alcune vetrate della cappella di Saint Mitre nella cattedrale di questa città è uscito il nome dell’anonimo maestro di Aix, finalmente identificato, e questa volta con buone probabilità, con l’avignonese Guillaume Dombet²⁰. A questo proposito si potrà però notare che la qualità della tavola è ancora superiore a quella delle vetrate e ci si potrà domandare se, abbandonate alcune delle sue più tipiche risorse, la pittura su vetro non abbia perduto gran parte della sua ragion d’essere. Vi lavorano ancora i maggiori pittori del tempo, e perciò si producono ancora autentici capolavori, ma forse questi non sarebbero stati inferiori se eseguiti su tavola. Interrogativo ingenuo e ridevole forse, ma poiché esiste un rapporto tra gli ideali formali e le tecniche meglio atte ad esprimerli è bene avanzarlo, come aveva fatto con appassionato calore Viollet Le Duc che nel suo articolo *Vitrail* del ‘Dictionnaire d’Architecture...’ notava: ‘Ce qui a été oublié pendant plusieurs siècles, ce sont les seuls et vrais moyens qui conviennent à la peinture sur verre, moyens indiqués par l’observation des effets de la lumière et de l’optique; moyens parfaitement connus et appliqués par les verriers des XII^e et XIII^e siècles, négligés à dater du XV^e, et dédaignés depuis, en dépit, comme nous l’avons dit, de ces lois immuables imposées par la lumière et l’optique. Vouloir reproduire ce qu’on appelle un tableau, c’est à dire une peinture dans laquelle on cherche à rendre les effets de la perspective linéaire... sur un panneau de couleurs translucides, est une entreprise aussi téméraire que de prétendre rendre les effets de voix humaines avec des instruments à cordes... Le rayonnement des couleurs translucides dans les vitraux ne peut être modifié par l’artiste; tout son talent consiste à en profiter suivant une donnée harmonique sur un seul plan, comme un tapis...’ (volume IX, p. 384).

Il Cinquecento non fa che riproporre il problema; e questo non si-

gnifica che la pittura su vetro non raggiunga in questo secolo risultati incomparabilmente più alti di quelli ottenuti dalla vera e propria pittura. Se eccettuano i ritratti di Corneille de Lyon e dei Clouet e forse qualche smalto limosino, i punti più alti nel panorama della pittura francese del XVI secolo sono toccati dalle vetrate manieriste di Engrand Le Prince a Rouen e a Beauvais (v. 'Paragone' 51), da quelle di Arnoult de Nimègue in Normandia, di Romain Buron a Conches, ancora in Normandia, di Arnaut des Moles ad Auch nel mezzogiorno, di Jean Lecuyer a Bourges. Si trovano in esse accolte suggestioni compositive tolte da incisioni di Dürer e di Aldegrever, di Marcantonio e del Rosso, influenze fiamminghe e lombarde, architetture e motivi decorativi rinascimentali assunti dal cantiere italianizzante attivo attorno al castello di Gaillon, il tutto esaltato da una tecnica supremamente abile, assoluta padrona dei suoi mezzi, perfezionata e decantata da secoli di esperimenti. Contro questi testi smaglianti tanto più basso appare il livello della prima e della seconda scuola di Fontainebleau, di un Caron, di un Felix Chrétien, di uno Jean Cousin. È abbastanza sorprendente che il Blunt nel suo bel volume *Art and Architecture in France 1500-1700* della 'Pelican History of Art' non si sia preoccupato di questo fondamentale aspetto della cultura del cinquecento francese.

Dopo aver chiarito le origini dello stravagante mito che faceva del favoloso 'Bon Pinaigrier' e di Jean Cousin i due personaggi principali della vetrata del cinquecento, Jean Lafond con una verve e un gusto squisiti si spinge nel capitolo seguente a tracciare una storia delle vetrate durante il sei e il settecento. Per quanto assai minore che nei secoli precedenti la tradizione vitraria resta viva in Francia ancora nel '600, a Parigi, a Troyes, a Bourges, né ciò meraviglia se si pensa che gli ultimi cantieri gotici (Saint Eustache, Saint Gervais, Saint Etienne du Mont) erano ancora in attività a Parigi in pieno seicento e che la tecnica vetraria fruiva ancora, grazie alle sue prove passate, di grande considerazione. Ma oltre al mutarsi dell'architettura nello staccarsi successivo del gusto da questa gloriosa tecnica deve aver giocato anche il fatto che il vetro aveva perso nell'opinione comune quelle qualità magiche e preziose che gli venivan conferite nel medio-evo, causa non ultima del singolare prestigio di questa tecnica, e di cui sono riflesso tra l'altro i privilegi reali che permettevano ai gentiluomini di dedicarsi senza scapito alla lavorazione del vetro, fonte poi della leggenda che questa attività addirittura nobilitasse²¹. Già Bernard de Palissy sulla fine del cinquecento aveva espresso su questo fatto tristi considerazioni: 'Je te prie, considere un peu les verres lesquels pour auoir esté trop communs entre les homme sont deuenuz à un si vil prix que la plus part de ceux qui les font vivent plus mechaniquement que ne le font les crocheteurs de Paris. L'estat est noble et les hommes qui y besongnent sont nobles: mais plusieurs sont gentilshommes pour exercer ledit art,

‘*Vetratesi Francesi*’ qui voudroyent estre roturiers et auoir de quoi payer les subsides des Princes. N’est ce pas un malheur aduenu aux verriers des pays de Perigord, Limosin, Xaintonge, Angoulmois, Gascongne, Bearn et Bigorre? Auxquels pays les verres sont mechanisez en telle sorte qu’ils sont venduz et criez par les villages par ceux mesmes qui crient les vieux drapeaux et la vieille feraille, tellement que ceux qui les font et ceux qui les vendent travaillent beaucoup à vivre’²². Ultimati gli ultimi edifici gotici; affermatosi completamente il nuovo gusto che rifiutava il vetro colorato sia per modulare la qualità e la quantità della luce, sia per comporre mosaici splendenti, la pittura su vetro scompare quasi completamente dalla Francia. Se di una certa sopravvivenza si può parlare ancora specialmente in Inghilterra ove il ’700 vede il sorgere di numerose vetrate²³ occorre notare che queste erano tutte dipinte con smalti vetrificabili su vetro chiaro. L’ultima delle forme proprie e peculiari della vetrata, l’uso di vetri tinti nella massa si spegne; le vetrerie non producono più vetri di colore, gli ultimi maestri aspettano invano soddisfazione alle loro richieste²⁴. Nelle chiese si pratica correntemente l’abbattimento delle vetrate per accentuare la chiarezza dell’interno, per mettere in luce un nuovo monumento, un nuovo quadro d’altare. Quando sopravviene il 1789, molte distruzioni sono già avvenute; si aggiungono ora quelle del periodo rivoluzionario, ma è proprio in questo momento che si colloca un fatto che sarà alle radici del ‘revival’ ottocentesco della vetrata: l’apertura del Musée des Monuments Français.

La storia delle vetrate francesi negli anni di passaggio tra il sette e l’ottocento si accentra nel nome di Alexandre Lenoir il creatore del Musée des Monuments Français. Nei locali dei Petits-Augustins egli ospitò numerose vetrate, salvandole talvolta dalla distruzione, in altri casi contribuendo alla loro perdita²⁵ esponendole al pubblico e rendendole, in ogni modo, popolari. Egli è una delle prime figure di collezionisti di vetrate in Francia. Sarebbe stato opportuno e suggestivo — ed è una lacuna di questo bel volume — tracciare una storia della ‘fortuna delle vetrate francesi’, attraverso una bibliografia ragionata da una parte, e dall’altra una storia degli acquisti, delle collezioni (quest’ultima è stata tracciata dall’Oidtmann per la Svizzera nella sua *Geschichte der Schweizer Glasmalerei*, 1905). Evidentemente la storia della fortuna di una tecnica è impresa delicata perché, a parte le implicazioni culturali che può avere la preferenza di cui la vetrata è fatta segno rispetto — poniamo — al mosaico in una determinata civiltà, quando si scende nel campo degli amatori e dei collezionisti ci si trova di fronte spesso più che a una considerazione assoluta dei prodotti di una tecnica ad un interesse per opere di un certo periodo, per cui chi ama la pittura del cinquecento può tenere in considerazione anche le vetrate di quel periodo, ma non è detto che si interessi a quelle del duecento. In effetti uno sguardo alle raccolte vitree del Musée des Monuments Français attesta che i

gruppi meglio rappresentati e più esaltati eran quelli del cinquecento e del seicento. Lenoir non era un fervido cultore del medioevo, e i monumenti di quell'età lontana lo interessavano soprattutto per la storia del costume, del resto il giudizio che egli dà sulla collezione di vetrate che ha riunito è piuttosto quello di un enciclopedista che quello di un amatore: 'Une collection precieuse à la chimie et à l'histoire de l'art du dessin' ²⁶. Dopo la pace di Amiens, negli stessi anni in cui Lenoir presiedeva alle sorti del Museo un buon numero di vetrate normanne prendeva la via dell'Inghilterra, ad opera di amatori e trafficanti come quel J. C. Hampp di cui il Rackham ha pubblicato l'interessante libro di conti ²⁷. L'Inghilterra infatti era la terra d'elezione del 'survival' e dei 'revivals' gotici, la terra promessa delle vetrate da cui Pierre Leveil attendeva salvezza quando, nel 1768, dava nel suo manuale la commovente testimonianza di un'arte in Francia dimenticata, non per la perdita di segreti misteriosi, ma per mancanza di committenti.

Le cause del riprendere delle vetrate nell'Ottocento — tema dell'appassionante capitolo di Jean Taralon — sono molteplici: l'apertura del Museo Lenoir, le prime avvisaglie del romanticismo, il ritorno degli emigrati dall'Inghilterra, ed anche l'interesse di alcuni chimici per i colori vetrificabili. Una certa parte in questa vicenda gioca infatti il Brongniart, direttore della manifattura di Sèvres che nel 1802 fa della pittura su vetro il soggetto di una comunicazione all'Académie des Sciences. Ma quella che si sviluppa nel primo ottocento è un tipo di pittura su vetro che ha più a vedere con le porcellane dipinte che con l'antica e gloriosa tecnica. Se Sèvres ne fu il centro, gli emigrati, non appena rientrati in possesso dei loro beni, ne furono i committenti e Saint Denis, la chiesa funeraria dei Capetingi di cui immediatamente furono intrapresi i restauri sotto la sciagurata direzione del Debret, uno dei primi campi d'azione. Gli anni intorno al 1826-7 sono quelli di punta nella nuova storia delle vetrate. In quegli anni G. Bontemps, direttore della manifattura di Choisy-le-Roy ritrova la formula del vetro rosso 'tinto nella massa' ²⁸, il conte Noë ordina all'atelier londinese del Collins alcune vetrate per la chiesa di Sainte Elisabeth nel quartiere del Tempio cui si andava lavorando in quel torno di tempo. Saranno una Fede, una Speranza, una Carità dipinte dall'Oldfield, copiate da quelle che nel 1777 il pittore di porcellane Jervais aveva trasposto su vetro dai cartoni di Sir Joshua Reynolds per l'anticappella del New College di Oxford. Lo stesso conte Noë fa quindi venire dall'Inghilterra un certo Eduard Jones, pittore vetraio dell'atelier di C. Muss, che esegue, per Saint Etienne du Mont, uno Sposalizio della Vergine che avrà tanto successo da rimanere a lungo esposto alla Camera dei Pari. Un pittore di Sèvres — Pierre Robert — esegue nel luglio del 1826 un 'François I^{er} posant chez le Titien' (d'après Fragonard fils) per la collezione di un avvertito amatore, il Dusommerard, fondatore del Museo di Cluny

*'Vetrate
Francesi'*

‘*Vetrare Francesi*’ che lo tiene in gran conto e lo pubblica nell’album della sua collezione (capo VII, 4) annotando ‘*Imitation de la peinture sur verre du XVI^e siècle. Premier essai executé en 1826*’. Dopo questo saggio la moda della copia in vetro dei quadri andò divulgandosi: nel 1827 lo stesso Robert esegue una copia della ‘*Vierge au Coussin Vert*’ del Solario e nel Salon del ’31 sono esposte parecchie opere di questo genere tra cui un ameno ‘*Bernard de Palissy che dà fuoco ai mobili per terminare una delle sue operazioni*’. Di questi pezzi già parlava con elogio Prosper Mérimée, non ancora ispettore dei Monuments Historiques nell’articolo dedicato alla ‘*Peinture sur Verre*’ della ‘*Encyclopedie moderne*’²⁹. È un peccato anzi che questo scritto non sia stato citato dal Taralon, infatti, pur dando generosi apprezzamenti di quanto era stato fatto in quegli anni, Mérimée non prevedeva ancora l’estensione che di lì a poco avrebbe preso il fenomeno della pittura su vetro quando conchiude ‘*Aujourd’hui qu’une assez grande faveur se reporte sur les vitraux peints, peut-on presumer qu’on reviendra à l’ancien usage d’en décorer nos églises? Cela n’est pas probable. Nous ne sommes plus au temps où la plus grande partie des fidèles ne savait pas lire: alors les vitraux colorés ne transmettant qu’une faible lumière invitaient au recueillement et par cette raison étaient très convenables mais maintenant que nos mœurs sont très différentes de ce qu’elles étaient, et que les murs de nos temples sont couverts de tableaux qui réclament une lumière pure, on ne pourrait placer des vitraux peints que dans quelques chapelles*’. Pochi anni dopo, nel 1837 su ‘*L’Artiste*’ E. Baresté concludeva così una serie di articoli sulla pittura su vetro: ‘*Maintenant que j’ai fait l’histoire de la peinture sur verre... il me reste à demander son introduction aux fenêtres des anciens temples chrétiens et à protester hautement contre les vitres blanches de Notre Dame de Paris, de Saint Germain des Prés, de Saint Severin, de Saint Merri et des autres églises des départements de la France que l’incapacité des architectes et des évêques a fait substituer aux riches vitraux du XIV^e et du XV^e siècle. Qu’on nous rende, à nos autres artistes, ces anciennes cathédrales chrétiennes, que nos pères avaient décorées avec tant de luxe et de magnificence! Qu’on nous le rende... et nous saurons donner à l’intérieur de ces temples ce jour mystérieux et triste qui convient à la célébration des mystères de la foi! Reparons le... en restituant à ces venerables temples leur cachet symbolique et leur ancienne splendeur!*’. Si era nel maggio del 1837; al 1839 risale il primo importante esempio di Steinheil e Didron per Saint Germain l’Auxerrois³⁰. Sarà questo il tipo di vetrata che si imporrà alle finestre delle chiese di mezza Francia. Il segreto delle antiche vetrate era stato ritrovato. ‘*Personne n’ignore — scriveva Viollet Le Duc — les tentatives faites depuis une trentaine d’années pour rendre à la peinture sur verre un éclat nouveau. Nos verriers les plus habiles ont fait parfois d’excellents pastiches; ils ont complété d’anciennes verrières*

avec une perfection d'imitation telle, qu'on ne saurait distinguer les 'Vetrates Francesi' restaurations des parties anciennes. Ils ont donc ainsi pris ample connaissance des procédés, non seulement de fabrication matérielle, mais d'art appliqués à ces sortes de peintures (on peut citer entre ces facsimile comme remarquables: les panneaux des restaurations de la Sainte Chapelle dus à MM. Lusson et Steinheil; ceux des fenêtres du XII^e siècle de l'abbaye de Saint Denis, dus à M. A. Gérente; des restaurations des vitraux de Bourges et du Mans faites par M. Coffetier). Ils ont pu reconnaître les qualités remarquables des anciens vitraux comme effet décoratif et harmonie, et la perfection, difficile à atteindre, de certains procédés d'exécution, l'habileté matérielle des ouvriers et apprécier le style des maîtres, si bien approprié à l'objet. Cet art du verrier n'est donc pas un mystère, un secret perdu'. La lettura dei volumi degli 'Annales Archéologiques' può dare un'idea degli interessi e delle intenzioni del movimento attorno a Viollet Le Duc e a Lassus. La serietà e l'impegno della ricerca storica ed iconografica sono esemplari; i risultati artistici spesso deludono totalmente. Un esempio di come venisse intesa la critica e la discussione sulla vetrata archeologica è in un articolo di Didron ('Annales Arch.' III, 1845) su una vetrata di Gérente per Notre Dame de la Couture del Mans, quella stessa illustrata a pag. 276 del nostro volume. Si rileva che alcuni dei medaglioni sono ispirati da modelli duecenteschi, per esempio da un bassorilievo di Notre-Dame, altri invece sono liberamente ispirati allo stile del XIII secolo. Questo, esclama Didron, è il metodo migliore, più che il copiare il conoscere a tal punto i monumenti di un periodo, l'aver talmente compreso un linguaggio da poterlo usare personalmente. Critica però la Vergine della Visitazione che ha un'aria bourgeoise du XIV^e siècle, il bue e l'asino della natività troppo modernamente naturalistici ecc. Critiche intelligenti che implicano la distinzione di vari momenti stilistici all'interno della pittura gotica, una distinzione che nel primo ottocento non si faceva generalmente, affastellando in un unico fascio la produzione artistica del periodo che va dal XII al XIV secolo. L'abilità e le conoscenze storiche dei pittori di vetrates si raffinano ulteriormente per arrivare al culmine della vetrata archeologica: i pannelli di Lusson (v. p. 84-5) per il restauro della Sainte Chapelle (1850). Un confronto con la vetrata del Mans di pochi anni prima darà la misura di questo percorso. Si tratta qui di esempi eccezionalmente intelligenti di comprensione critica dell'arte del tempo di San Luigi, siamo all'apogeo del 'restauro in stile'. Ma anche pezzi di questa qualità non possono star vicini ai testi originali senza causarne una notevole diminuzione. Se ne rendeva ben conto il De Lasteyrie che nella sua *Histoire de la Peinture sur verre* (1853) a proposito dei pannelli vitrei distrutti quando la Sainte Chapelle fu mutata in archivio nota: 'Cette perte irréparable se fait sentir bien vivement aujourd'hui qu'on s'efforce de rendre à la Sainte

'Vetrates Franceses' Chapelle son aspect primitif — et je doute fort que, malgré leur talent incontestable, les architectes à qui est confié ce travail puissent parvenir à recomposer ce qui n'existe plus, de manière à produire une entière illusion mais, quoi qu'il arrive, il ne sera pas, je crois, sans intérêt pour l'avenir d'avoir constaté l'état actuel de cette admirable vitrerie, et d'avoir pu même en reproduire quelques parties, avant qu'une restauration moderne lui ait fait perdre, sinon son caractère, du moins sa précieuse 'authenticité'.

Le cause del fallimento delle esperienze romantico-archeologiche sono di diverso ordine. Nota giustamente il Taralon che nella produzione meccanizzata si era creata una notevole distinzione tra l'autore dei cartoni e il maestro vetraio. Per quanto questi architetti-archeologi volessero ridiventare degli autentici *Maîtres d'Oeuvre*³¹ esperti delle tecniche più diverse pure la produzione di massa distrugge molte possibilità di contatti e di collaborazioni. Il ritorno al Medio Evo, la sutura del solco profondo che separa l'artigiano dall'artista è problema comune di molti uomini e movimenti artistici nella metà dell'Ottocento. E frequenti sono i fallimenti. Troppo semplice e inesatto è il condannare l'impossibilità dei 'revivals'. Lasciando in ogni modo da parte il problema se potesse o no sussistere un'arte sacra nell'Ottocento il fallimento della vetrata archeologica è stato causato soprattutto, oltre che in quanto già detto, nel suo impiego in operazioni di restauro accanto a testi antichi, nella scarsa preoccupazione dei problemi della distribuzione della luce nell'edificio e pertanto nel rinunciare inconsultamente a uno degli effetti più suggestivi, più peculiari della vetrata, anzi nell'avvicinare, nel desiderio di creare un'atmosfera colorata, affreschi e stucchi, policromi e pesanti che coprono pilastri, colonne, capitelli, volte e pareti e annullano gli effetti dei vetri colorati, infine nel non aver riconosciuto — ed è questa un'ottima osservazione del Taralon — le qualità di pittura della vetrata e nel averne affidato i cartoni a disegnatori specializzati nel genere e non ad artisti. È interessante notare che una coscienza di questo fallimento esisteva anche allora. Il Bontemps nel suo manuale lo ammette apertamente quando sostiene che tutti i procedimenti e i mezzi tecnici di cui si servivano i pittori del duecento erano perfettamente conosciuti e, postosi la domanda perché allora le vetrate contemporanee fossero tanto inferiori alle antiche, conclude che ritrovare metodi e mezzi non significa ritrovare un linguaggio. La storia di questo esperimento meriterebbe uno studio particolare e occorrerebbe farlo legando più strettamente di quanto non sia stato tentato sinora gli studi sulle vetrate pubblicati in quegli anni, i restauri dei grandi cicli, il diffondersi del collezionismo (la collezione Durand, entrata al Louvre nel 1824 conteneva numerose vetrate³⁴, Dusommerard aveva nel suo museo alcuni pezzi interessanti, più scarsa di vetri era la collezione Sauvageot poi entrata al Louvre; il maestro vetraio Gerente aveva una sua

collezione di cui parla Viollet-Le Duc ecc.), i viaggi e gli studi dei protagonisti. Diceva Max Friedländer che ogni secolo ha occhi diversi e che Donatello nel 1930 appare diverso da quanto non apparisse nel 1870. Così uno studio attento delle vetrate archeologiche potrà essere la migliore introduzione per comprendere come fosse vista l'arte gotica in Francia, attorno alla metà dell'ottocento, e mostrerà come la cultura francese tra il '30 e il '50 si impegnasse alla ricerca dei propri primitivi.

Dopo le vetrate archeologiche l'avvenimento più importante del XIX secolo è la ripresa delle vetrate profane che avranno un momento particolarmente felice tra il 1890 e il 1900. È il momento della reazione all'impressionismo, del 'cloisonnisme' della scuola di Pont Aven, e soprattutto del sorgere dell'Art Nouveau i cui principali problemi sono quelli dell'arredamento domestico. Alla larga documentazione offerta dal Taralon potrà ancora aggiungersi quella riesumata recentemente in un articolo su Siegfried Bing, il creatore dell'Art Nouveau⁸³ in cui si ricorda un gruppo di vetrate eseguite per lui da Tiffany — esposte al Salon du Champ de Mars del 1895 e successivamente alla prima esposizione dell'Art Nouveau inauguratasi il 26 dicembre 1895 — su cartoni di Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Sérusier e Xavier Roussel. Il prevalere di altre tendenze in architettura ha poi chiuso completamente questa strada. La vetrata è così tornata a provarsi, sia pure con forme e intendimenti diversi, nel campo che era stato quello proprio della vetrata archeologica: la decorazione di edifici religiosi. Questa è storia attuale che viene trattata nell'ultimo capitolo del volume da François Mathey. Le ricerche della vetrata contemporanea hanno carattere diverso da quelle della vetrata archeologica. Non si tratta più di servirsi delle immagini per proporre ai fedeli suggestioni intellettuali didascaliche e edificanti, ma piuttosto di approfondire l'appello puramente emozionale della luce e dei colori, che è del resto una delle qualità essenziali della vetrata in tutta la sua storia. La ricerca, tipica del nostro tempo, di nuove tecniche intese come nuovi mezzi di espressione e soprattutto inseguite in funzione delle possibilità che esse hanno di inserirsi in qualche aspetto della vita moderna ha favorito una ripresa delle vetrate meno artificiale forse di quella dell'arazzo. La adozione poi in architettura di particolari materiali quali il cemento armato e l'acciaio ha permesso di ridare alla vetrata la funzione di 'cloison diaphane', di parete translucida, che aveva avuto alla Sainte Chapelle e Saint Urbain di Troyes; sono le esperienze del ciclo di Audincourt di Fernand Leger (p. 24-5). Artisti non-figurativi si dedicano con particolare interesse alla vetrata, si veda il caso di Manessier (vetrate di Les Bréseux a p. 311) che d'altronde ha dimostrato in molte sue tele di essere particolarmente sensibile ai problemi della luce e del colore posti da questa tecnica, tanto che per lui, capovolgendo il rapporto ottocentesco si potrebbe parlare di 'tableau-vitrail' invece che di 'vitrail-tableau'. La vetrata

'Vetrata Francesi' moderna francese è dunque impegnata a fondo nella battaglia per il rinnovamento dell'arte sacra. Questo il suo terreno d'elezione e questo il suo limite. 'L'unité du Moyen Age où l'Eglise résumait la somme des connaissances et des aspirations du monde n'existe plus' ammette il Mathey (p. 309). Il centro degli interessi del mondo moderno non è lo stesso di quello del mondo medioevale. Il tempio non è l'unico, né forse il principale luogo ove si faccia appello alle emozioni dell'uomo. Per quanto più attuale del 'Tapestry revival' (v. I. Toesca in 'Paragone' 41) proprio perché più strettamente connessa con le possibilità e le esigenze della tecnica, l'ultima 'rinascita' delle vetrate lascia qualche perplessità.

Enrico Castelnuovo

NOTE

¹ L. Grodecki, *Le Vitrail et l'Architecture au XII^e et XIII^e siècle* in 'Gazette des Beaux Arts' (1949).

² Alle larghe trattazioni che sono già state dedicate alla questione si potrà aggiungere questa curiosa iscrizione che si vedeva, nel 1737, in una vetrata della chiesa di Saint Nizier di Troyes e che, riportata in un manoscritto di quell'anno, è stata pubblicata da E. Bareste ne 'L'Artiste' (1839), vol. XIII, p. 74: 'Maistre Odart Moslé, curé de céans et chanoine de Saint Pierre a faict faire ces trois verrières avec la peinture et escritures qui y sont pour servir de catéchisme et instruction aux peuples'. Si noti però che la vetrata in questione non era anteriore al '500.

³ Il periodo delle grandi polemiche sulla antichità delle vetrate figurate (si veda il primo capitolo della *Histoire de la Peinture sur verre* del De Lasteyrie (1853) e il volume II — p. 309 e s. — della *Histoire des Arts Industriels* del Labarte (1872) è ormai chiuso e si ritiene generalmente che i primi grandi cicli figurati risalgano al periodo carolingio. Di questo momento rimangono però solo scarsissime e discusse testimonianze.

⁴ Nella *Histoire de l'Art* di André Michel, vol. I^o, tomo 2^o (1905), p. 782 e s.; idem, vol. II, tomo 1^o (1906), p. 372 e s.

⁵ L. Grodecki in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes' (1948), p. 87 e s., e in 'Congrès archéologique de France' (1952), p. 138.

⁶ Pubblicata dal Crozet nella 'Gazette des Beaux Arts' del 1934 e dal Grinnell, che si è occupato particolarmente dell'iconografia nell' 'Art Bulletin' del 1946.

⁷ Sui problemi della vetrata nei suoi rapporti con la pittura si veda Hans Wentzel, *Glasmaler und Maler im Mittelalter* in 'Zeitschrift für Kunstwissenschaft' (1949), p. 53.

⁸ Dopo numerose disavventure queste vetrate sono state esposte stabilmente nella sala del Tesoro della Cattedrale di Châlons (v. P. Pillet, L. Grodecki e J. Dupont in *Les Monuments historiques de la France*, 1957, p. 183 e s.) che però fino ad ora non è normalmente accessibile al pubblico.

⁹ Altre foto si trovano nel Catalogo dell'Esposizione del 1953 (planche 7) e nell'agile profilo *Le Vitrail en France* di Marcel Aubert.

¹⁰ Alcuni raggruppamenti, come quello del 'Maestro di Saint Lubin'

erano stati effettuati da Y. Delaporte nella grande monografia *Les Vitraux de la cathédrale de Chartres* (1926), altri, recentemente, dal Meyer. *Francesi* V. *Le Vitrail Français*, p. 319, nota 24.

¹¹ Oltre agli articoli del Grodecki (1951) e del Frankl (1957) su 'Art Bulletin', si veda un recente articolo del Grodecki apparso sul 'Bulletin Monumental' del 1958.

¹² Si noti che la tavola riprodotta a p. 127 come 'scène de la vie de Saint Nicolas' non appartiene a questa vetrata (e quindi non è del Maestro di St. Lubin), ma a quella del Buon Samaritano che, secondo il Grodecki, è di un altro maestro anch'esso influenzato dai modi dell'ovest.

¹³ Nella pochette *La cathédrale de Chartres et ses vitraux* del Delaporte pubblicata nel 1943 con foto a colori di F. Quievreux, su 17 tavole dedicate a vetrate del XIII secolo ben 11 riproducono particolari di queste due finestre.

¹⁴ *Le vitrail en France* (1943).

¹⁵ *Influences étrangères dans le vitrail français de XIII^e et XIV^e siècle*.

¹⁶ Queste vetrate sono state esposte a Basilea nel 1948; se ne veda il catalogo di F. Zschokke *Die mittelalterlichen Glasgemälde der Stephanskirche in Müllhausen*. Una sommaria descrizione è contenuta nella brochure *Le verrières médiévales de l'église réformée Saint Etienne de Mulhouse*, pubblicata nel 1958 a cura della città di Mulhouse.

¹⁷ Le illustrazioni a p. 76 e 193 del volume non danno che una scarsa idea della altezza di questo maestro su cui ci proponiamo di tornare al più presto con ampio corredo illustrativo.

¹⁸ Un frammento di questo maestro è stato esposto alla grande mostra del 1953 (N. 47). Il capolavoro del maestro dei Lallemand è però certamente il S. Michele Arcangelo al vertice della terza lancetta destra della vetrata; trattato delicatamente a grisaille e giallo d'argento è un pezzo meraviglioso che ricorda da vicino Fouquet.

¹⁹ D'accordo con J. Lafond che questo pannello (pubblicato nella *Cathédrale de Moulins* di A. Guy, 1950, p. 49) non sia pertinente al resto della vetrata a cui ci sembra lievemente anteriore, esso ci pare tuttavia il più vicino ai modi del Maître de Moulins.

²⁰ Jean Boyer, *Le maître d'Aix enfin identifié* in 'Connaissance des arts' (febbraio 1958), p. 39 s. A conclusione del capitolo sulle vetrate del quattrocento del Lafond noteremo che ci sembra assolutamente troppo precoce la datazione 'vers 1380' dei due santi della cattedrale di Evreux riprodotti a p. 184: si tratta di opere posteriori almeno di una sessantina d'anni alla data proposta.

²¹ F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, I, pp. 13-14.

²² B. Palissy, *De l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu* in *Oeuvres complètes de B. Palissy* (Parigi, 1844), p. 307.

²³ C. Woodforde, *English Stained and painted glass* (Oxford, 1954), tavole 59-63.

²⁴ *Le vitrail français*, p. 268, nota 25; J. Lafond, *Essai Historique sur le jaune d'argent* (1943), p. 101 e s. Si veda soprattutto l'interessantissimo articolo citato dal Lafond dell'abate Caneto *L'agonie de la peinture sur verre* in 'Annales Archéologiques', tome X, pp. 26-34.

²⁵ Sulle distruzioni di cui gli avversari del Lenoir e particolarmente Quatremère de Quincy lo rendevano responsabile vedi: L. Courajod, *A. Lenoir* (1878-87) e Paul Léon, *La vie des monuments français* (1951), p. 82. Quando poi il museo fu disperso molte opere andarono deteriorate e distrutte: vedi De Guilhermy in 'Annales Archéologiques' (1852),

'Vetrare XII, p. 18, L. Vitet, *Le musée de l'Hotel de Cluny in Etudes sur l'histoire Francesi*' de l'art (Parigi, 1866) e P. Leon, *op. cit.*, p. 86 s.

²⁶ A. Lenoir, *Traité de la peinture sur verre* pubblicato in appendice alla *Description historique et chronologique des monuments de sculpture reunis au Musée Imperial des Monuments Français* (ed. 1810), p. 262. Del resto la scarsa valutazione delle vetrare medievali era cosa corrente nel primo ottocento. Il Bontemps, nella sua *Guide du verrier* (1868), p. 708, dà una piccola antologia critica di giudizi incomprensivi che comprende oltre a quelli del Lenoir, quelli del Langlois, erudito normanno autore di buone ricerche sulle vetrare, e del Brongniart, direttore della manifattura di Sèvres. Del resto fino a quando il Brongniart non ebbe idea di esporre al Salon del 1844 due infelici vetrare su disegni di Viollet Le Duc (v. *Le Vitrail Français*, nota 29 a p. 326) le vetrare che uscivano da Sèvres erano del tutto opposte alle vetrare medievali. Per queste invece il Bontemps nutriva un'alta considerazione.

²⁷ *English Importations of foreign Glass in the early 19th. century* in 'Journal of the British Society of Master Glass-Painters' (1927), vol. II, n. 2, e J. Lafond, *La Resurrection d'un maitre d'autrefois* (Rouen, 1942), pp. 27 e 30.

²⁸ C. Woodford (*op. cit.*, p. 52) riferisce però che in Inghilterra in una vetrata della chiesa di St. Michael in Spurriergate a York c'è un pezzo di vetro rosso tinto nella massa e firmato 'J. Barnett 1821'.

²⁹ Tome XXIII, p. 504 (1831).

³⁰ 'Annales Archéologiques' (1844), I, p. 16; v. anche 'Paragone' 51.

³¹ Paul Leon, *op. cit.*, pp. 206-7.

³² L. Courajod, *La collection Durand*, in 'Bulletin Monumental' (1888), LIV, p. 329 e Paul Léon, *op. cit.*, p. 88.

³³ R. Koch, *Art Nouveau Bing* in 'Gazette des Beaux Arts' (marzo 1959).

Rosai 1913

Tre vecchie fotografie aprono un improvviso e insperato spiraglio su quella prima mostra di dipinti che Ottone Rosai tenne insieme con Betto Lotti in un negozio fiorentino di Via Cavour, nel novembre-dicembre del 1913. Su questo esordio rosaiano mi occorre già di soffermarmi¹, non tanto per parlarne criticamente, ché allora troppo poco ne sapevo, quanto per esorcizzarne gli spiriti defunti. Conoscevo allora soltanto due dei dipinti che vi furono esposti: i due 'Fuochi d'artificio', che appaiono infatti in una delle fotografie ritrovate². Né alla suggestione che su noi quel lontano momento di Rosai esercitava, avremmo mai sperato potesse aggiungersi la possibilità delle due occhiate che le foto qui riprodotte [tavole 24, 25] ci permettono di dare nell'interno dello studio di Rosai, che allora era in via Lungo il Mugnone, pochi giorni prima di quella mostra.

Esse costituiscono una prova documentaria al lume della quale ci è gradito precisare le induzioni che facevamo nel '52. E non abbiamo però che a inventariare il materiale che appare nelle due foto che ci

fanno conoscere dipinti nuovi — sorvolando sull'altra dove appaiono *Rosai 1913* i due già conosciuti — sulla scorta dei titoli che si leggono nel catalogo di quella mostra³.

In tutte e tre, variando i quadri sul cavalletto, rimane immutato l'angolo della stanza, nel quale scorgiamo appesi ai muri altri dipinti e disegni. A sinistra, partendo dall'alto, un 'ritratto' coperto per metà, forse un autoritratto; sotto di esso una tela, lievemente scenografica, col 'Ponte Vecchio' visto dal loggiato degli Uffizi; e, appoggiata per terra, un'altra tela con una galleria notturna (forse da identificare col titolo del quadro apparso alla mostra 'Gli abitanti della notte'?). Poi, dietro il quadro posto in alto sul cavalletto, in tutt'e tre le fotografie si scorgono i due disegni preparatori: per la incisione 'Chiesa', a sinistra⁴, e a destra per il 'Notturmo', che ritrae il Ponte Vecchio di notte⁵. Questo disegno esiste tuttora, firmato e datato 1913 /*tavola 26 a*/. Vi si scorge, notevolmente più libero, il tema che sarà definito nell'incisione. E questa, e quella col soggetto 'Chiesa', non firmate e non datate, assieme a un'altra vista da me anni addietro in casa del pietrasantino Giulio di Canale, recante il titolo 'Le case civette', furono esposte in una mostra collettiva della scuola d'incisione dell'Istituto di Belle Arti di Firenze (Accademia) allestita a Pistoia nel 1913, e dunque vanno riportate a quello stesso anno, se non, forse, la 'Chiesa', all'anno precedente: perché, prima del '12, incisioni all'Accademia non se ne facevano. Continuando a descrivere ciò che appare nel fondo delle tre vecchie fotografie, vediamo sulla destra, parzialmente, un disegno — ribaltato? — con una mezza figura di uomo gesticolante, forse agitante uno scudiscio; mentre in basso, seminascosto, è un altro dipinto non leggibile.

Passiamo ora ai quadri più importanti, e che si volevano riprodotti, sul cavalletto. Nella foto a /*tavola 24*/, in alto, è un paesaggio di case riflesse nell'acqua, che può richiamare al titolo del dipinto presente alla mostra 'Riflessi'. In esso sono evidenti esalazioni del clima decadentistico al quale già avevano alluso le citazioni di Rosai dei nomi di Verlaine e Baudelaire, e quella da noi aggiunta di Campana. Figurativamente il gruppo di case ricorda da vicino i 'paesaggi umbri' incisi da Celestino Celestini sul ricordo e per suggestione delle incisioni di Charles Méryon. E già richiamai a proposito del clima delle prime incisioni rosaiane anche gli scenari di Gordon Craig. Posso aggiungere oggi che l'innesto avvenne per tramite del maestro d'incisione all'Istituto di Belle Arti Celestino Celestini, che lavorava in quegli anni anche pel teatro ispirandosi alle teorie ed agli insegnamenti di Gordon Craig, la cui alta figura era d'altronde familiare in Italia, e specialmente a Firenze nel porto cosmopolita delle Giubbe Rosse. Ma con effetto consimile a quello raggiunto nel disegno 'Notturmo', e per reazione, si direbbe, alla costruzione serrata imposta dalla tecnica dell'incisione, ecco il giovane anarchico Rosai, nel suo dipinto 'Riflessi', divertirsi a tirar giù con la

Rosai 1913 spatola le grossezze del colore fino al pelo dell'acqua e oltre, compiacendosi dell'effetto 'spettrale' che ne ricava. Contrastano in alto a questo sfigurarsi verticale delle pareti e delle finestre i tasselli di luce delle pareti sopra i tetti, protratti invece orizzontalmente.

Al centro, sempre sul cavalletto, riconosciamo senza possibilità di esitazione quella 'Main de la sorcière' che fece scaturire dall'ammirazione entusiastica di Giovanni Bellini la bella 'Imprecazione a Rosai' ⁶. L'*ensorcellement* da Ensor che avevo supposto, non mi sembra possa escludersi da questa immagine, cui in una linea presurrealistica, potranno anche accostarsi i saggi di primitivismo fantastico di Licini, datati tra il '13 e il '15; ma qui l'illanguidimento della forma è davvero sensuale e quale in un' 'anima tetra' anelante di darsi in preda a 'tutte le passioni' (Bellini) si poteva generare.

In basso è, probabilmente, il quadro che ebbe per titolo 'Les apaches', e che appartiene all'atmosfera stessa de 'La main de la sorcière'. Ma nel volto dell'uomo si veda la pennellata che striscia lungo il setto nasale enunciare quella libertà coloristica significata da Bellini col dire che il pennello di Rosai 'pioveva fiori di fuoco golgi di luci'. Anticipi d'espressionismo? Certo una libertà che si pronuncia in un registro più pittorico di quello in cui Lorenzo Viani dà vita, nel medesimo tempo, a immagini tanto più acutamente caratterizzate. E qui invece, gonfie o diluite nel colore, le immagini sembrano deviare spunti pittorici rapidamente assorbiti verso un'immediatezza di sapore affatto esistenziale.

Nell'altra fotografia [tavola 25/ penso che il quadro in alto sia quello che recava il titolo 'Bosco grigio' ⁸. Mi pare di ricordare che Rosai, scorrendo il catalogo della sua prima mostra nel tentativo di evocarne qualche precisa memoria, parlasse di questo come del quadro più *osé*. Forse un preannuncio di *non-obiective art*? Dirò meglio che qui mi sembra s'addensi, come su uno schermo, l'effetto della prima 'dissolvenza' pittorica che sia mai stata ottenuta. Ed è, *in nuce*, tutto il 'giuoco atmosferico', sono i 'riflessi soffocati' del futuro Rosai.

Non sarà superfluo avvertirlo: una tentazione non oggettiva è del tutto impensabile nelle ricerche di queste lontane avanguardie, e da ritenersi dunque sempre evitata. Prendiamo, per rendercene meglio convinti, un'opera di quattro anni posteriore, un altro 'Paesaggio', futurista stavolta; quello, recentemente ritrovato, di Mario Nannini [tavola 28/]. Mai forse la ricerca futurista si annullò in un ritmo più serrato, si fuse in un più armonioso accordo di colore. Eppure, gli alberi, le case, i terreni coltivati, la vibrazione che sembra trasmettersi dallo squarcio di cielo tra i monti, vi sono tutti a poco a poco riconoscibili. E Nannini venne certo ad accettare col Futurismo un formalismo molto più spinto di quanto non abbia mai accolto Rosai. L'arte di Rosai, troppo sicura dei suoi oggetti, dei suoi contenuti, non teme, neanche in questo 'Bosco grigio', di vederseli soffiare via dalla tela. Ma, come la donna sotto il

mantello che il mago illusionista trafigge di spada, essi giungono a esistere soltanto per la suggestione di un titolo. (Anticipi di Vedova e degli informali?).

Sotto il 'Bosco grigio' penso sia da riconoscere 'La città ch'io cerco'. Una simile impressione mi dà quel popolo di persone che si stringono in folla subito indistinta, entro pareti incandescenti di case tirate giù dai profili appena geometrizzati dei tetti alla stessa guisa delle lugubri case di 'Riflessi'.

Una città sulla quale non hanno che da esplodere fuochi d'artificio perché ogni limite di certezza crolli e si dissolva. Ed esplodono infatti /tavola 27/ con tutto un trabocco di materia, in rena, frammenti di cocci e di vetri che si mescolano al colore. E qui, se il 'Ritratto del padre' di Mancini precede questi 'Fuochi' soltanto di nove anni, e le 'Bagnanti' di Morlotti lo seguono di quarantatré, diremmo che il groppo della materia che si accumula a sperimentare la furia disgregante del colore sia idealmente più vicino alla ebollizione delle 'Bagnanti' di Morlotti che non all'oggettivazione veristico illusiva dei quadri di Mancini.

E quali conseguenze se ne potranno derivare?



'Una mostra, quella del '13, della quale si vorrebbe potendo ricrear l'atmosfera', scrivevo nel '52. Oggi, con questi dati, l'atmosfera è ricreata. Aggiungiamo, ai già prodotti, un altro cimelio: una incisione rappresentante un interno di 'Osteria', opera di Benedetto Lotti, il pittore col quale Rosai condivise l'avventura della sua prima mostra. Questa 'Osteria' /tavola 26 b/, del '13, presenta il tema donde Rosai trarrà in seguito alcune delle sue più alte realizzazioni. E già ne sono indicate le note fondamentali: il controluce, nel fondo, dell'inferriata, e quello dell'arco, che si riflette nella fuga dei piani dei tavolini; il potente accenno prospettico delle travi in alto, il coordinarsi in uno sviluppo rapsodico dei gruppi di figure, talora scandite potentemente nei piani del volto tal'altra pure sagome d'ombra; e l'appartarsi in primo piano dell'ubriaco, condotto con segno ondosso e contorto. Su tutto, un'atmosfera greve di bassofondo, sulla quale il Lotti insiste con una certa compiacenza. Un'altra immagine lugubre e grandiosa, che si aggiunge da vicino a quelle già espresse da Rosai.

In Rosai la coscienza della propria autenticità era palese nell'affezione che lo legava a certi miti arcaici della modernità — Charlot o Palazzeschi — dei quali egli si sentiva più che semplicemente contemporaneo in certo senso partecipe e collaboratore. In tale umore si esprimeva la coscienza ch'egli aveva vivissima della propria originalità. Lui, che non ha apposto la firma a nessun manifesto, che non ha aggiornato mai sulle date la propria anzianità d'inventore, ed ha sempre riconosciuto a coloro che gli furono maestri autentici, Viani e Carrà,

Rosai 1913 tutto l'insegnamento che doveva loro, ha anche sofferto che ufficialmente non si facesse mai storia di quello ch'egli aveva realizzato in proprio, senza derivarlo da nessuno. Ritrovare queste fotografie dei quadri della sua prima mostra lo avrebbe non poco rallegrato se, sapendo di esserseli lasciati alle spalle, gli è ogni volta mancato il modo di darne la prova. Le due fotografie, lui vivo, seguitarono invece a dormire nel disordine della sua libreria. Passavano gli anni, i decenni. Si parlava di astrattismo, d'arte informale. E poteva parere un'ostentazione assurda il sostenere com'egli faceva quand'era eccitato, d'aver percorso già in una irreperibile preistoria tutte queste esperienze. In che modo, si poteva chiedere — dato che ormai non ne rimaneva più traccia — e le cronistorie più aggiornate non ne avevano serbato relazione?

Nel produrre questi documenti, quello che ci preme soprattutto è di non forzarne il significato. Dio ne guardi dal pretendere che Rosai abbia anticipato le odierne poetiche e la loro scialba sistematicità. La ragione di questa coincidenza formale sta nel fatto che Rosai era, a diciott'anni — cioè all'epoca dei quadri della sua prima mostra — uno spaventoso soggettivista. Venne, qualche anno più tardi, nel '19-'20, il tempo del 'richiamo all'ordine' di Soffici. In quel tempo l'uomo Rosai, pur sempre convinto d'umanità, era, diciamo, ancora assai lontano dall'aver trovato la strada di un comportamento sociale, era ancora l'anarchico che tentava di legalizzare la propria indisciplinazione. Il pittore Rosai però, aveva già capito quello che a troppi oggi sfugge addirittura, e cioè che la bellezza non è un affare. E rifacendosi umile artigiano di immagini chiuse nei loro contorni, era inoltrato per la dolorosa e fortificante via del confronto oggettivo con la realtà.

Alessandro Parronchi

NOTE

¹ Cfr. 'Paragone' 25 (gennaio 1952), p. 31 ss.

² Vedine uno riprodotto in art. cit., tav. 18 b, l'altro qui di seguito a tav. 27.

³ Per comodità del lettore riportiamo qui i titoli già pubblicati nell'art. cit: *La città ch'io cerco*, *Bosco grigio*, *Gli abitanti della notte*, *Danse des apaches*, *I fuochi*, *Les apaches*, *Meditazioni*, *La main de la sorcière*, *I fuochi*, *La megera*, *I miei amici della notte*, *Riflessi*, *La Chiesa del camposanto*, *Notturmo*. E due sculture: *La sfinge*, *Il giglio finito*.

⁴ Cfr. art. cit., tav. 18 a.

⁵ Vedi riprodotta quest'incisione a tav. 66 del mio recente *Artisti toscani del primo novecento*, Collana di 'Paragone', Sansoni 1957.

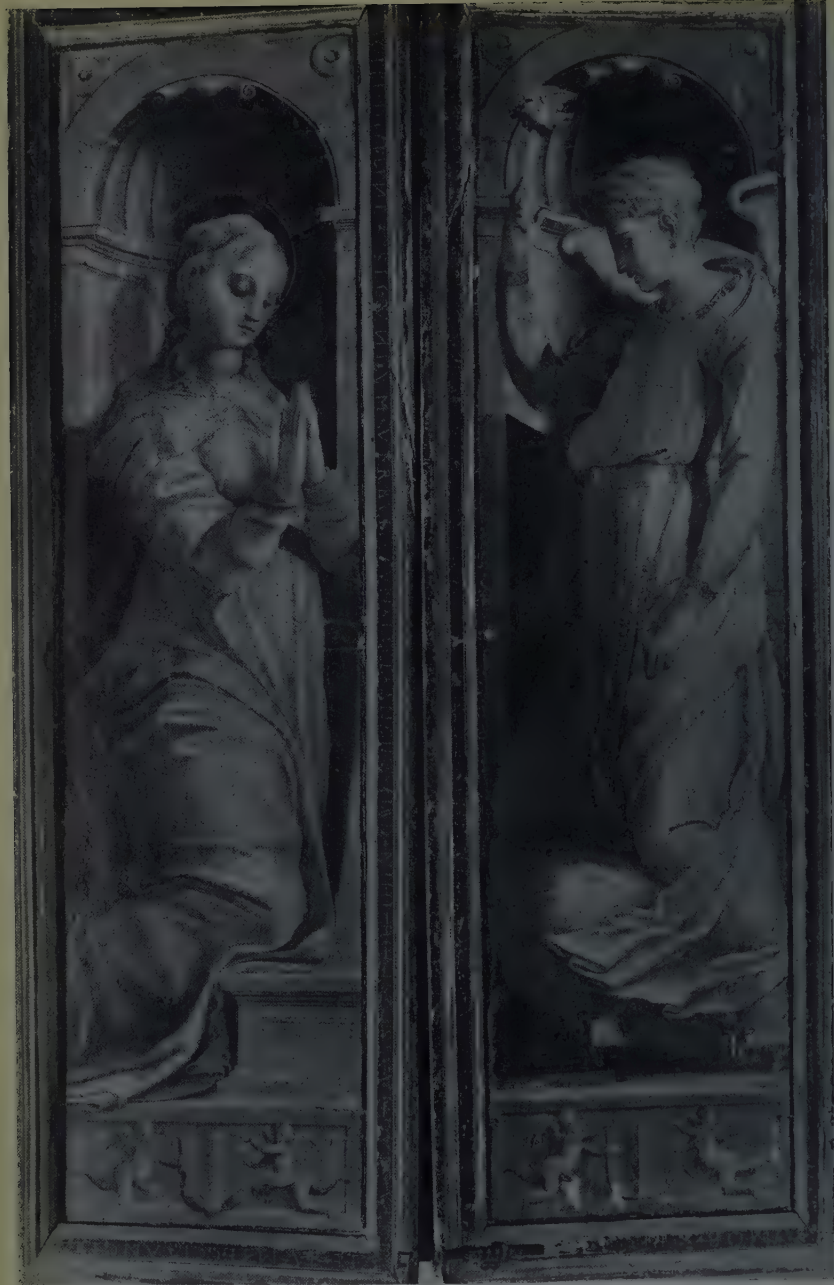
⁶ Leggila a pag. 284 del volume *Artisti toscani ecc.*

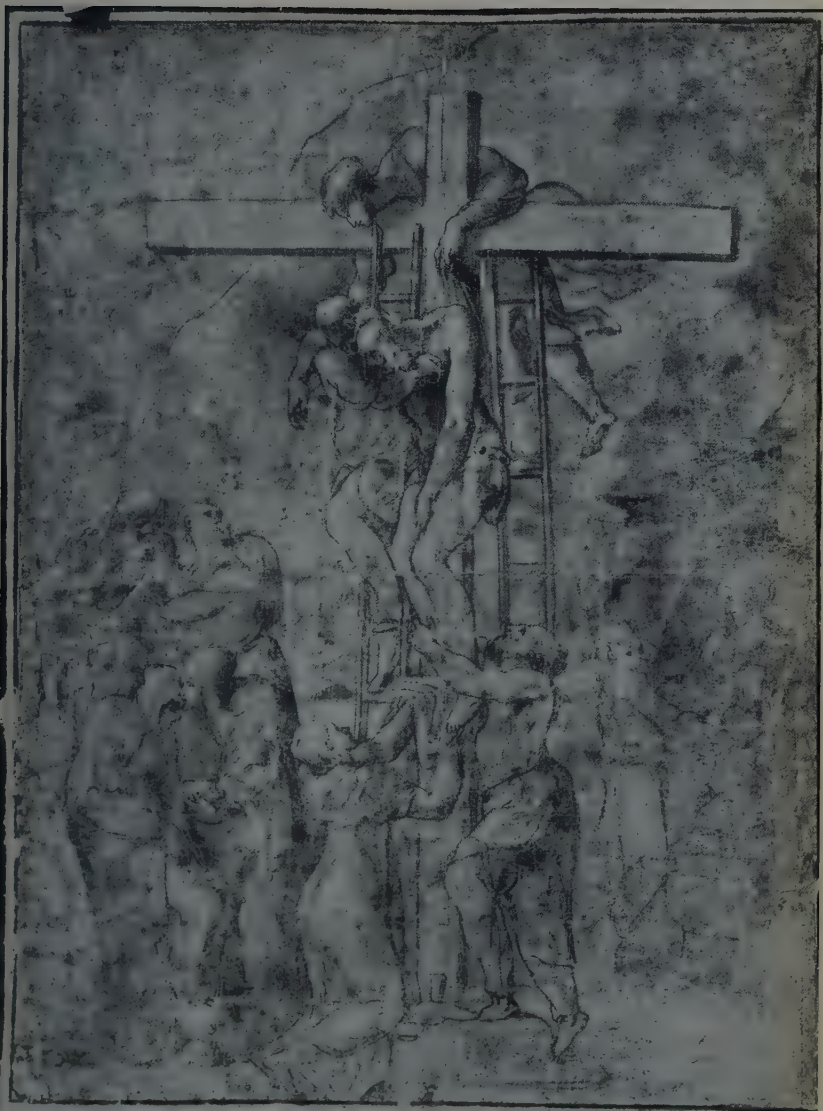
⁷ In queste ipotesi ha avuto la compiacenza di confermarmi il pittore Betto Lotti, da me interpellato in proposito.



1 - Pedro Machuca: 'Sacra Famiglia'

Jaén, Cattedrale





3 - Pedro Machuca: 'Deposizione'

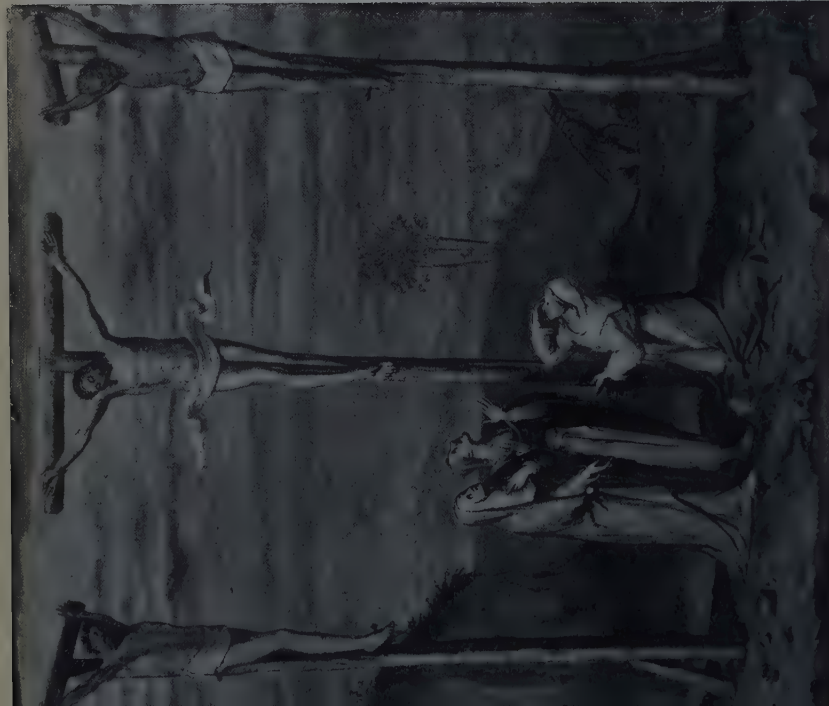
Valencia, Museo Provinciale



4 - Alonso Berruguete: 'Naiadi e Tritoni' (part. del coro)

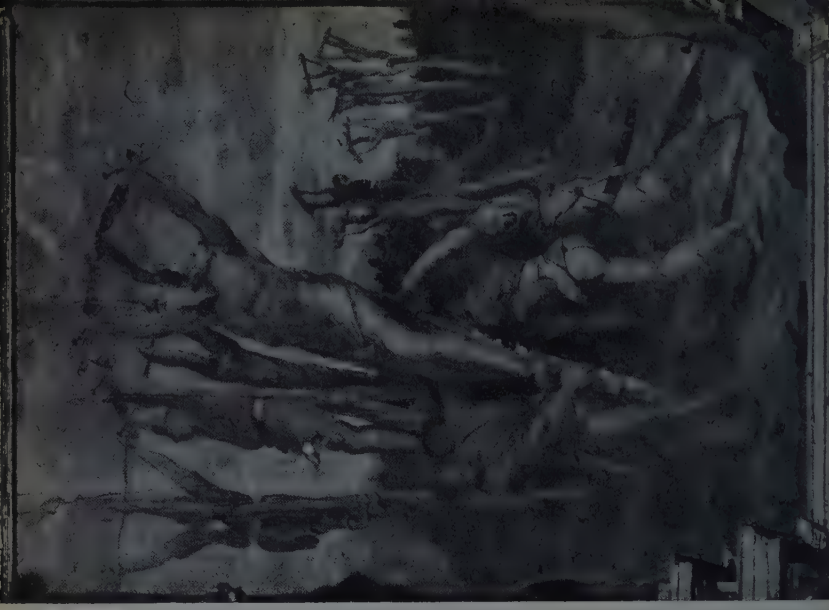


5 - Alonso Berruguete: 'Decollazione di San Giovanni', sepolcro del card. de Tavera (part.)
Toledo, Ospedale di San Giovanni



6 a - Pedro de Caminha: 'Calvario'.

Barcelona, coll. privada.



6 b - Pedro de Caminha: 'I discepoli alla Morte'.

Coimbra, Coll. J. de



7 - Marco Pino: 'Calvario'

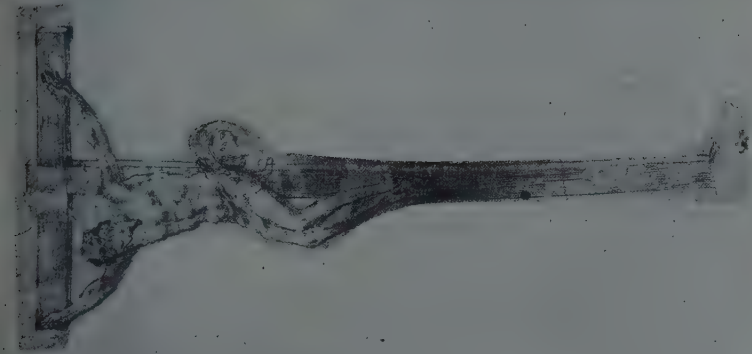
El Escorial (Madrid)



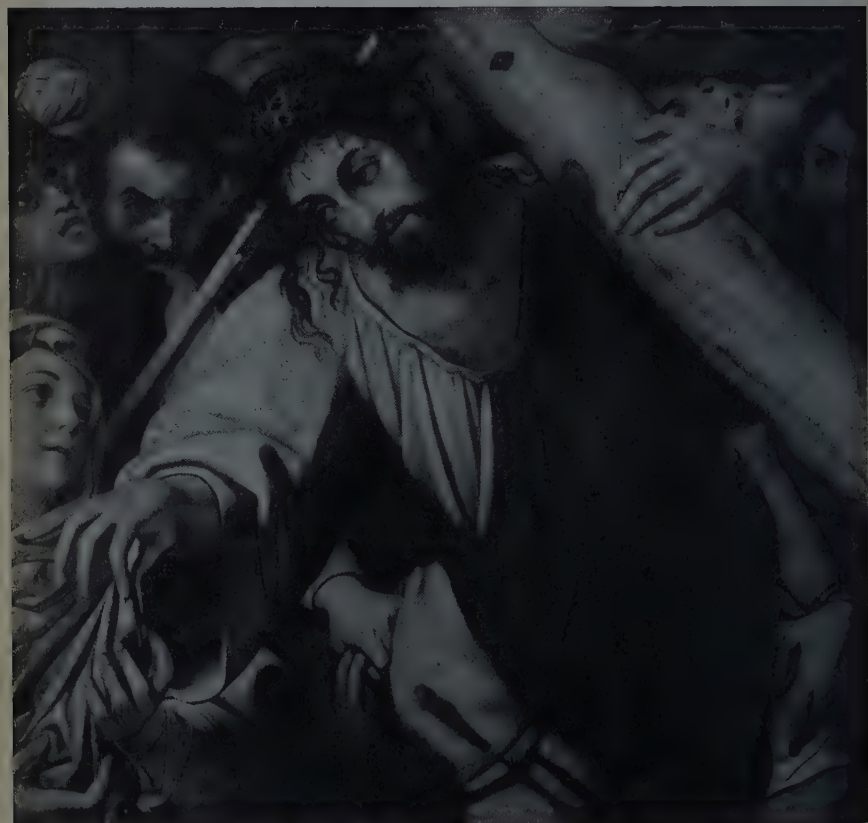
8 - Pedro de Campaña: 'Crocefissione con Natività e Risurrezione'



9 a - Pedro de Campaña: 'Cristo in Croce' Gijón, Isl. Jovellanos

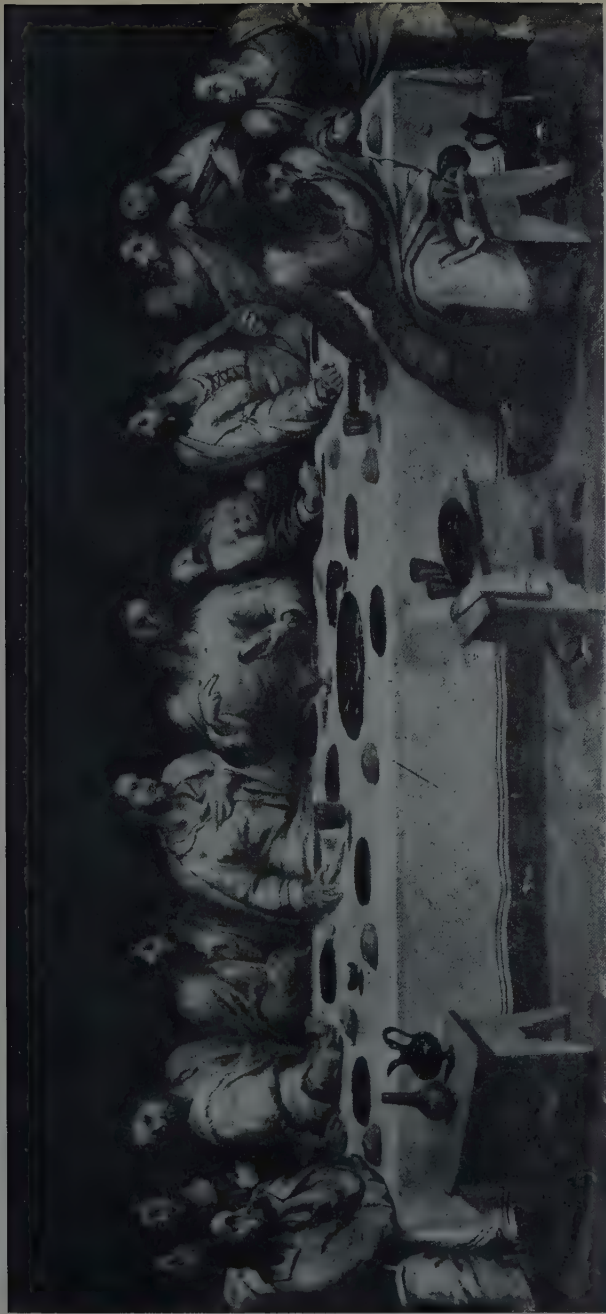


9 b - Pedro de Campaña: 'Cristo in Croce' Firenze, Uffizi



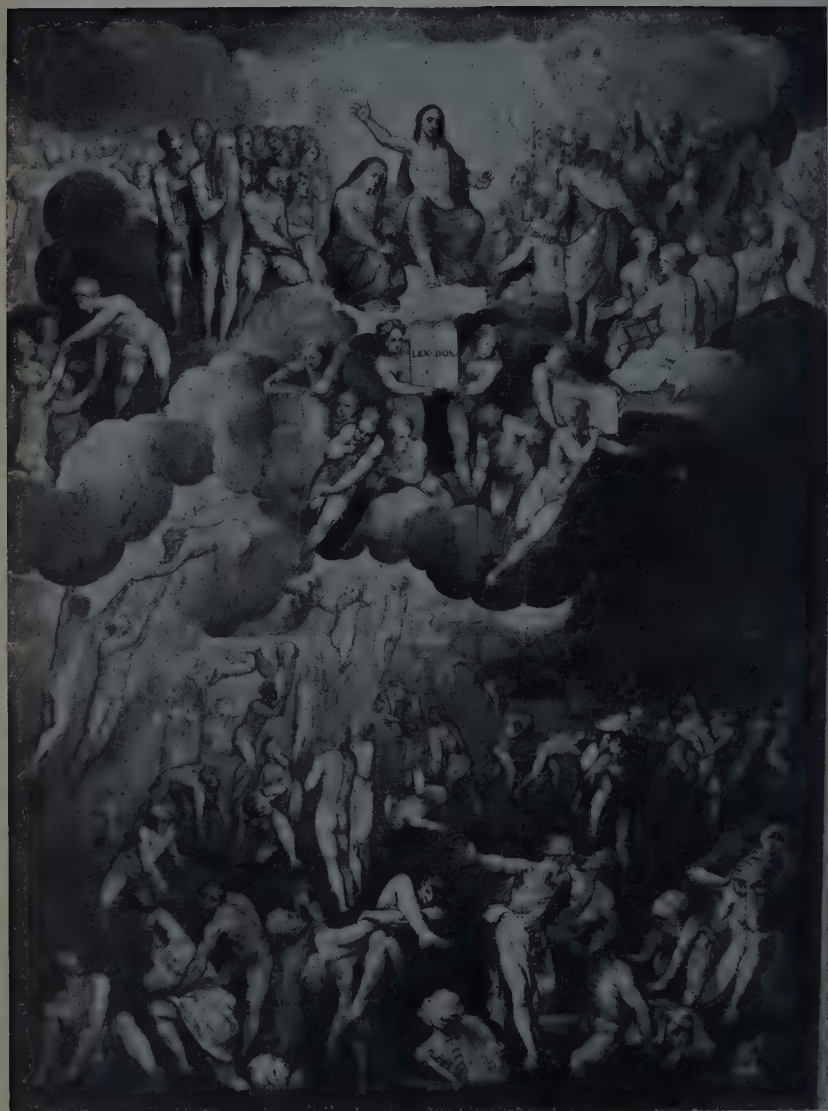
10 - Pedro de Campaña: 'Cristo portacroce'

Barcelona, coll. privata



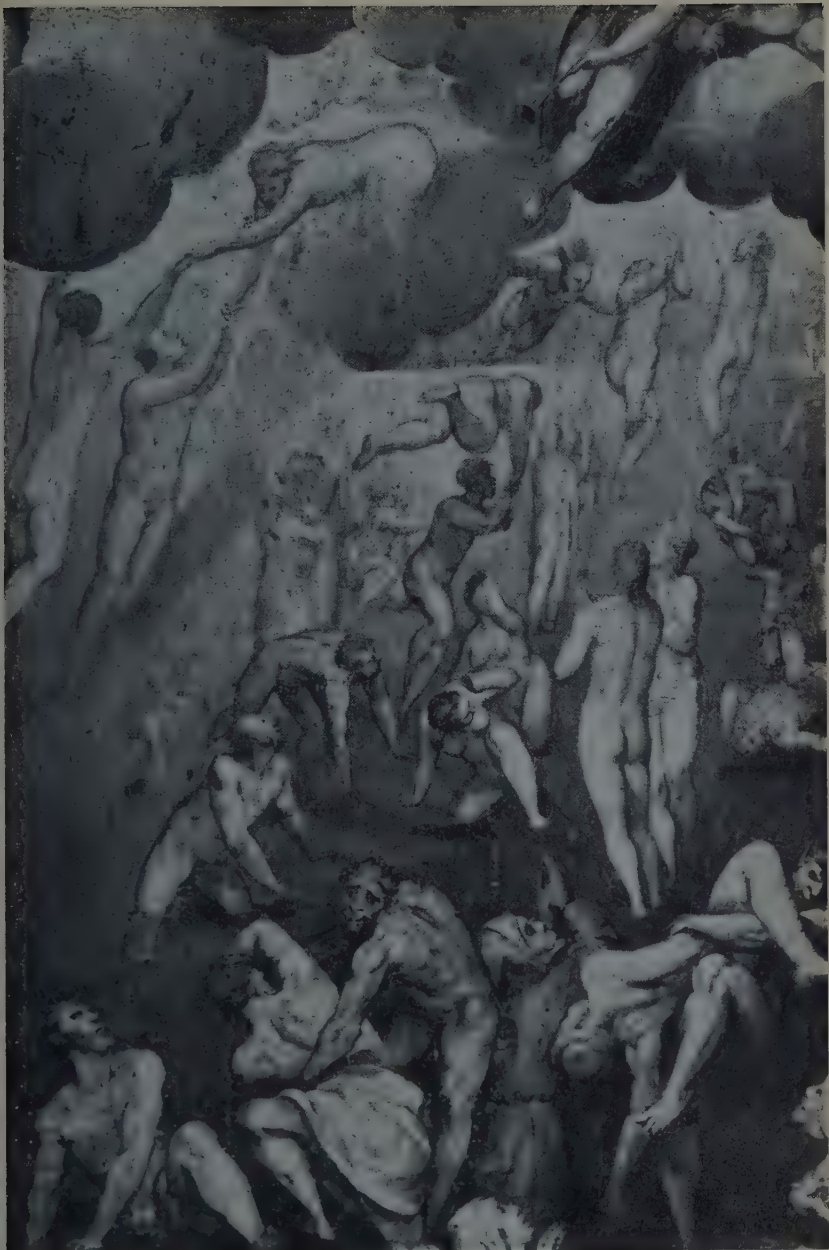
11 - Pedro de Campaña: 'Ultima Cena' (part. del retablo di San Nicola da Bari)

Cordoba, Cattedrale



12 - Luis de Vargas: 'Giudizio Finale'

Madrid, coll. Gomez Moreno



13 - Luis de Vargas: 'Giudizio Finale' (part.).

Madrid, coll. Gomez Moreno

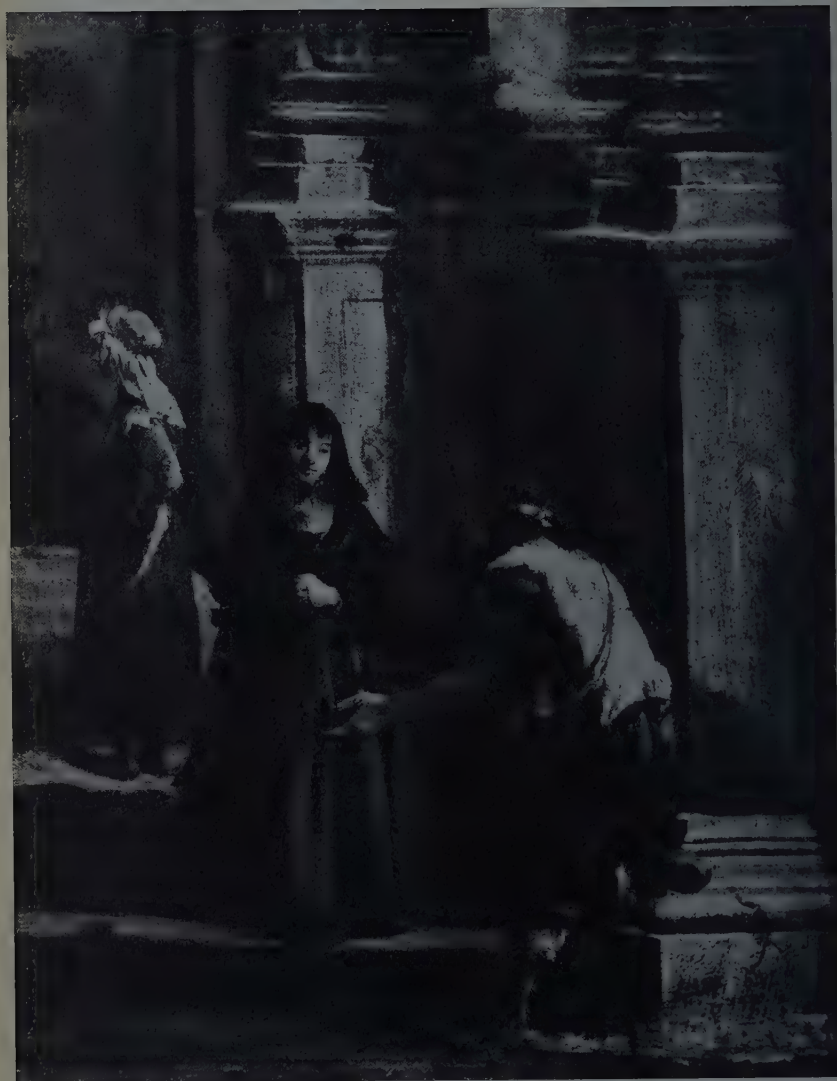


14 - Luis de Vargas: 'Crocefissione'

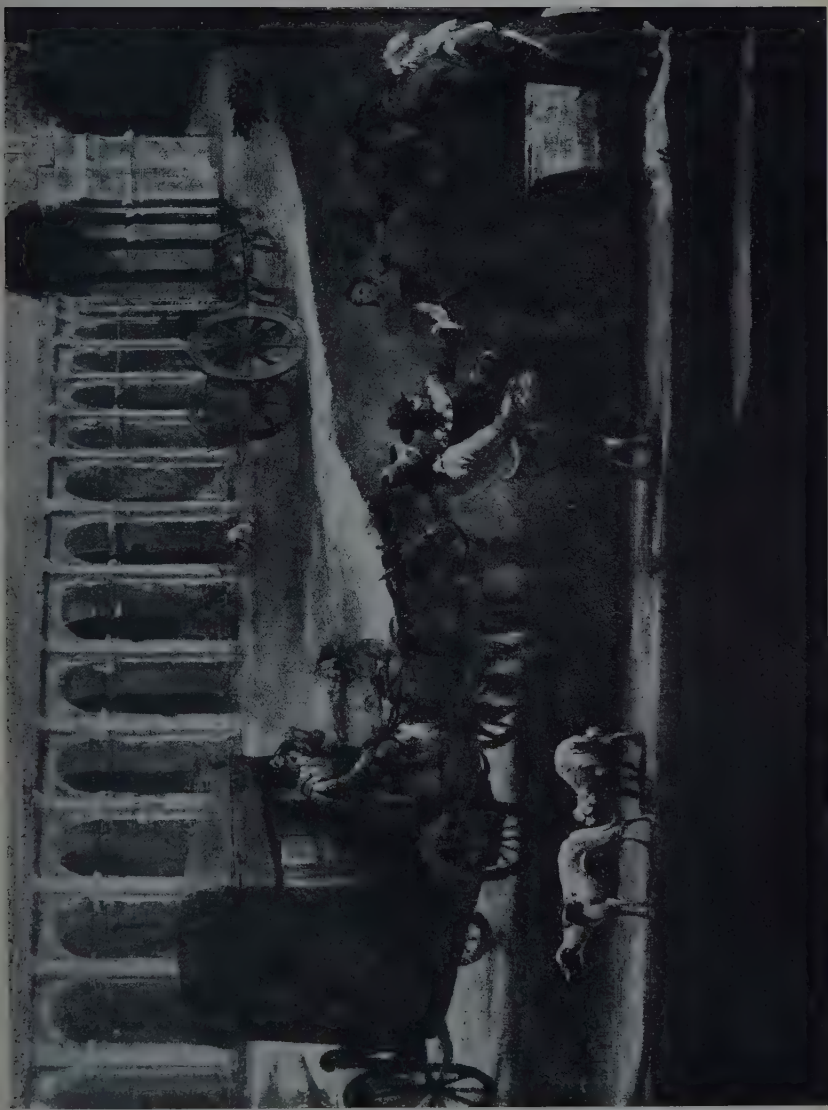
Sevilla, Sagrestia de los Calices



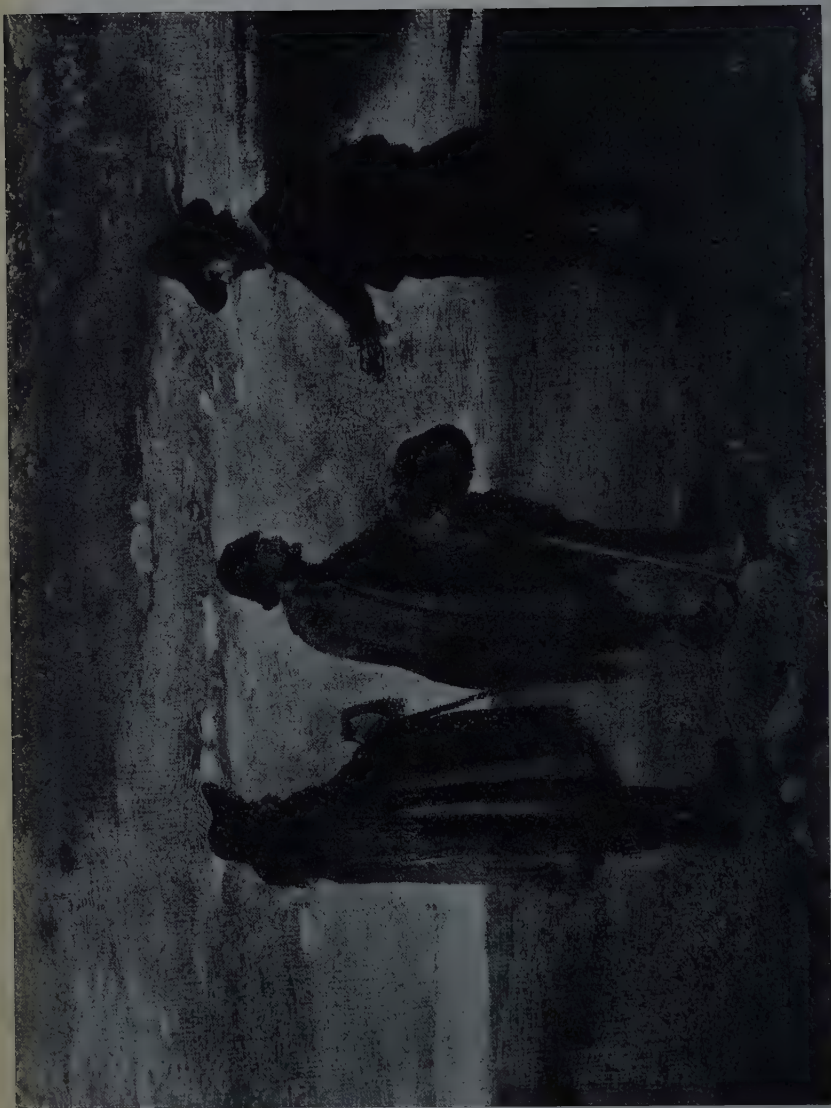
15 - Viviano Codazzi: 'Il Colosseo' (con figure di M. Cerquozzi)



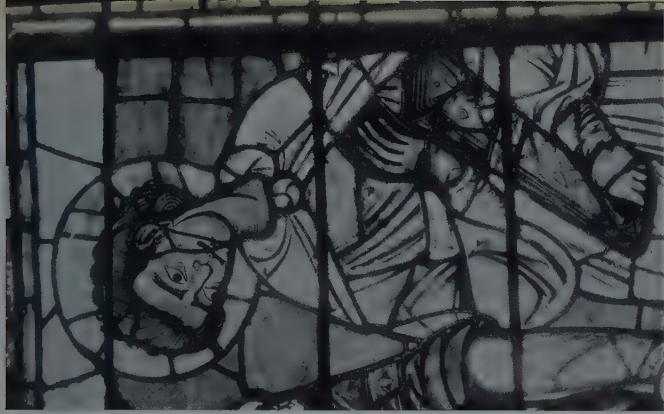
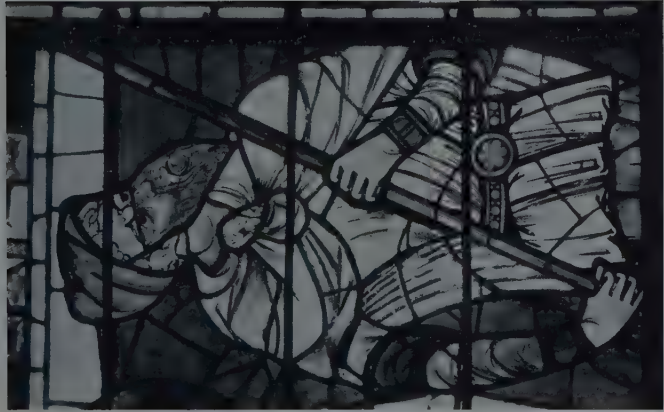
16 - V. Codazzi e M. Cerquozzi: particolare del quadro precedente



17 - V. Codazzi e M. Cerquozzi: particolare del 'Colosseo'



18 - V. Codazzi e M. Cerquozzi: particolare del 'Colosseo'



19 - particolari della vetrata della 'Crocefissione', c. 1165



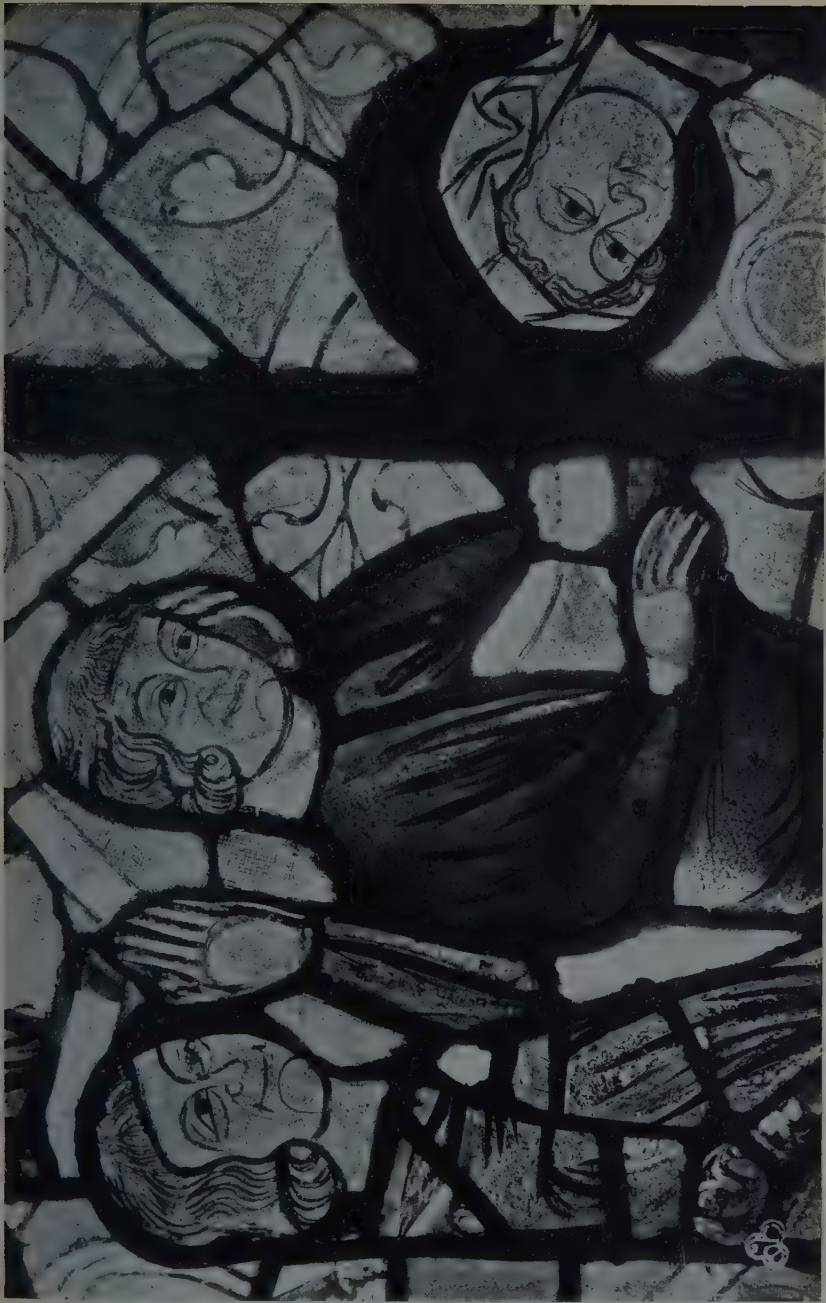
20 a, b - particolari della vetrata della 'Crocefissione', c. 1165

Poitiers, Cattedrale.



20 c - particolare dell' 'Ascensione', parte superiore della vetrata della 'Crocefissione', c. 1165

Poitiers, Cattedrale



21 - particolare della vetrata con la vita di Santa Radegonda, c. 1290



22 - particolare di una vetrata della Cappella di St. André



Rouen, St. Ouen

23 a - particolare di una vetrata della Cappella di St. Mathieu, c. 1330-40



23 b - particolare di una vetrata del lato Nord
del coro, c. 1335-40



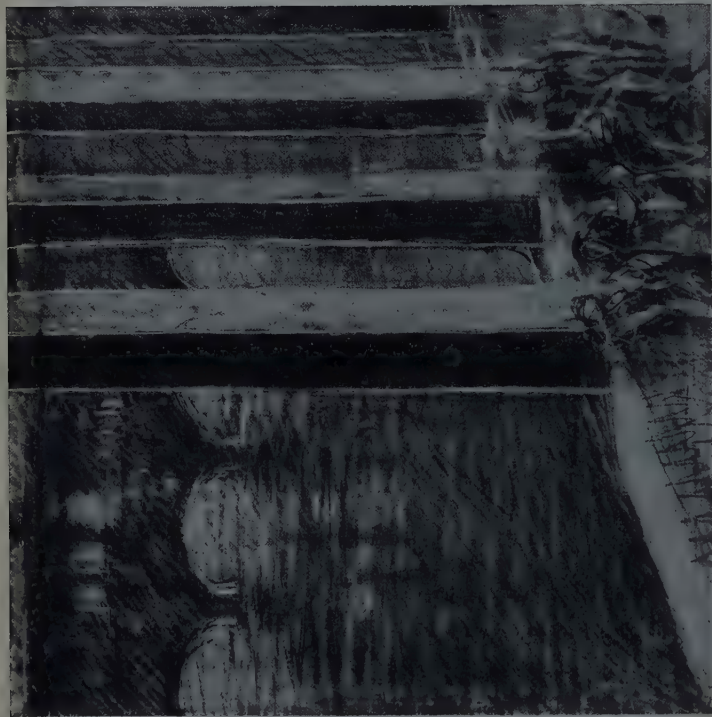
24 - O. Rosai: 'Riflessi', 'La main de la sorcière', 'Les apaches'

(foto del 1913)



25 - O. Rosai: 'Bosco grigio', 'La città ch'io cerco'

(foto del 1913)



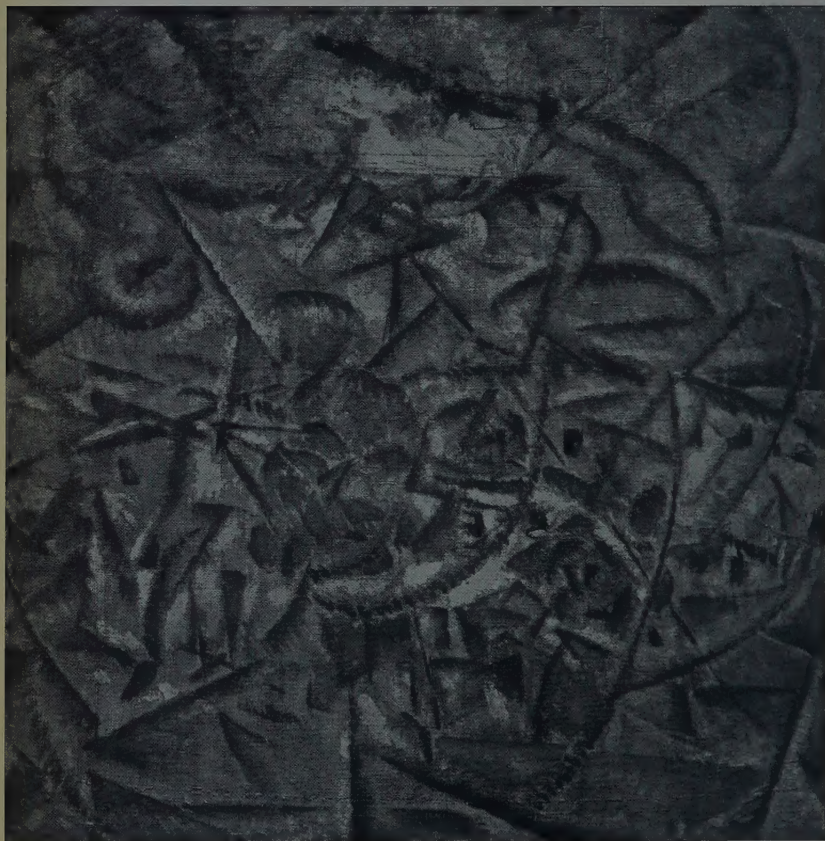
26 a - O. Rosai: 'Ponte Vecchio' (disegno), 1913



26 b - B. Lotti: 'Osteria' (incisione), 1913



27 - O. Rosai: *'Fuochi sull'Arno'*, 1913



28 - M. Nannini: *'Paesaggio'*, 1916

L'Istituto per la Collaborazione Culturale e la Casa editrice G. C. Sansoni S.p.A. che ne ha curato la parte editoriale sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini, presentano la

ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE

15 volumi formato mm. 296 x 220 rilegati in tela,
15.000 colonne di testo, 5.600 tavole in nero fuori testo,
1.400 tavole a colori.

Volume I - Aalto - Asia Anteriore Antica; Volume II - Asia Centrale - Brunelleschi; Volume III - Buddismo - Cosmografia e Cartografia; Volume IV - Cossa-Escatologia; Volume V - Eschimesi e Paleosiberiane culture - Germania; Volume VI - Ghana - Gruenewald; Volume VII - Guardi - Ispano-Romani centri; Volume VIII - Israele - Mercato dell'arte; Volume IX - Meso-americana protostoria - Norvegia; Volume X - Nubiani centri - Preromanico Medioevo; Volume XI - Primitivismo - Romanico; Volume XII - Romanismo - Steppe culture; Volume XIII - Storiche figure - Tintoretto; Volume XIV - Tipologia - Zurbaran; Volume XV - Indici.

Condizioni di vendita

- | | |
|------------|--|
| L. 260.000 | pagabili anticipatamente all'atto dell'impegno di acquisto dell'opera. |
| L. 285.000 | pagabili in ragione di L. 19.000 alla consegna di ciascun volume oppure a rate mensili di L. 10.000. |
| L. 300.000 | pagabili a rate mensili di L. 5.000. |

L'Enciclopedia Universale dell'Arte può essere acquistata presso tutte le principali librerie italiane e, per la vendita rateale, presso le Agenzie provinciali della Unione Editoriale S.p.A., Roma, Lungotevere A. da Brescia, 15 - che ne ha l'esclusività per l'Italia.

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

ALESSANDRO PARRONCHI - *Artisti toscani del primo Novecento.*

SANSONI FIRENZE